Dr. Fr. Walter

Geschichte

des Theaters und der Musik

am kurpfälzischen Hofe

Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz

Herausgegeben
vom
Mannheimer Altertumsverein

I.

Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe

von
Dr. Friedrich Walter

Leipzig
Verlag von Breitkopf & Härtel
1898

Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe

von

Dr. Friedrich Walter

Leipzig
Verlag von Breitkopf & Härtel
1898

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
SANTA BARBARA

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Großherzog Friedrich von Baden

in ehrfurchtsvoller Ergebenheit und Dankbarkeit
unterthänigst gewidmet

vom

Vorstand des Mannheimer Altertums-Vereins

Das vorliegende Werk verdankt seine Entstehung der Anregung des Herrn Friedrich Bertheau in Zürich, eines geborenen Mannheimers, der seine Anhänglichkeit an die alte Heimat durch hochsinnige Stiftungen für die Öffentliche Bibliothek, für das Gymnasium, dessen Schüler er war, und für den Altertums-Verein, dessen Ehrenmitglied er ist, bethätigt hat.

Derselbe hat vor zwei Jahren den Wunsch ausgesprochen, unser Verein möge die Abfassung von eingehenderen Darstellungen aus der Geschichte Mannheims veranlassen, und uns zugleich eine namhafte Summe überwiesen, die zu Schriftstellerhonoraren verwendet werden sollte.

In der Hoffnung, daß dies schöne Beispiel treuer vaterländischer Gesinnung nicht vereinzelt bleiben möge, hat der unterzeichnete Vorstand die Herausgabe einer Reihenfolge von „Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz" beschlossen, die in zwangloser Weise erscheinen werden.

Der hier vorliegende erste Band berichtet in seinem größeren und wichtigeren Teile von einer Glanz- und Blütezeit unserer Stadt, deren jähes Entschwinden von unsern Vorvätern einst bitter beklagt wurde, auf die jedoch das heutige Geschlecht nicht ohne Stolz, aber ohne Wehmut zurückschaut. Aus eigener Kraft und auf gesünderer Grundlage hat sich Mannheim zu neuer Blüte entfaltet.

Möge es für unser Unternehmen, das der Liebe zur Heimat entsprungen und dieser geweiht ist, eine gute Vorbedeutung sein, daß wir es beginnen dürfen mit einer Widmung an den allverehrten und geliebten Landesherrn, dessen weise und wohlwollende Fürsorge unserer Stadt zum Segen geworden ist, der um die Pflege von Kunst und Wissenschaft sich in hohem Grade verdient gemacht hat, und dem auch unser Verein für vielfache, huldreiche Förderung zu ehrfurchtsvollem Danke verpflichtet ist!

Mannheim, im Mai 1898.

Der Vorstand
des Mannheimer Altertums-Vereins.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. **Von den ersten Anfängen bis zur Zeit Karl Philipps** . . . 7

1. Musik und Theater am Heidelberger Hofe 9
2. Die Neuburger. Anfänge der großen Oper in Düsseldorf 47
3. Die Zeit Karl Philipps 71

II. **Die Blütezeit unter Karl Theodor** 93

1. Karl Theodor, sein Hof und die erste Zeit seiner Hofoper 95
2. Die Mannheimer Oper unter Holzbauers Einfluß 121
3. Die Jahre der Vielseitigkeit des Mannheimer Opernrepertoires . . 133
4. Die komische Oper 144
5. Ballet und Balletpantomine 159
6. Die Ausstattung der Opern 172
7. Die Kirchenmusik, Georg Joseph Vogler 180
8. Die Intendanten der Hofmusik. Besoldung, soziale Stellung und Dienst der Mitglieder 199
9. Das Orchesterpersonal 207
10. Das Gesangspersonal 227
11. Französische Einflüsse und die französische Komödie 240
12. Nationale Tendenzen und das deutsche Schauspiel 250
13. Deutsche Opern 277
14. Mozart in Mannheim. Der Wegzug des Hofes 304

Anhang

Anmerkungen 319
Beilage 1: Holzbauers Selbstbiographie 356
Beilage 2: Chronologisches Verzeichnis der Opern u. s. w. 362
Beilage 3: Alphabetisches Verzeichnis der Mitglieder der Hofmusik 368
Register (Personen-Verzeichnis) 373

Abbildungen

1. Abbildung der ersten Scene des K. Vegerschen Stückes „Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit," aufgef. Febr. 1684 im Heidelberger Schlosse; nach einem Stich von Joh. Ulr. Kraus.
2. Abbildung des Naturtheaters im kurf. Schloßgarten zu Schwetzingen; nach einem Stich von Egidius Verhelst.
3. Grundriß und Aufriß des 1741 erbauten und 1795 durch Bombardement zerstörten kurf. Opernhauses im linken Schloßflügel zu Mannheim (vgl. S. 84 ff. u. 104).

Einleitung.

Eine Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe war schon längst Bedürfnis, besonders im Hinblick auf die Glanzzeit der Mannheimer Oper im 18. Jahrhundert. Daß diese Arbeit nicht schon früher, längst von anderen in Angriff genommen wurde, ist begründet durch das außerordentlich lückenhafte und versprengte Quellenmaterial. Während sich für die anderen Musikcentren jener Zeit: Berlin, Wien, Dresden, Stuttgart u. s. w. das archivalische und musikalische Material fast unversehrt erhalten hat und den Bearbeitern ein Schöpfen aus reich und kräftig fließenden Quellen ermöglichte, haben sich für die Geschichte der Mannheimer Hofoper, wie überhaupt für die Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe nur kümmerliche und spärliche Reste der Administrativakten bezw. der Musikalienbestände erhalten. Die große Masse der Akten und des Bibliothekfundus für Opern- und Schauspielaufführungen scheint unwiederbringlich verloren, vielleicht verbrannt oder in alle vier Winde verschleudert zu sein, jedenfalls war sie nirgends aufzufinden oder nachzuweisen. Ins Karlsruher Generallandesarchiv haben sich einige Reste von Personalakten hinübergerettet, in die Mannheimer Theaterbibliothek einige Reste von Partituren alter Mannheimer Opern.

Es handelte sich also um ein mühsames Zusammensuchen und Aufspüren, was viel Zeit und viel Arbeit kostete. Es galt bei dem Mangel direkter, authentischer Quellen andere zu erschließen, die für sie Ersatz bieten konnten. Es galt, aus alten, nirgends in einer vollständigen Serie erhaltenen kurpfälzischen Hofkalendern die Sänger- und Orchesterlisten zu rekonstruieren, sie aus den Resten der noch existierenden Personalakten zu ergänzen, aus einer Reihe teils in Mannheim, Heidelberg und München befindlicher Textbücher von Opern, Oratorien u. s. w. die Aufführungen festzustellen, zeitgenössische Beurteilungen in Briefstellen und Memoirennotizen anzuschließen und auf diesem nach vielerlei Schwierigkeiten geebneten Grunde ein Bild des reichentwickelten

und vielbewunderten musikalischen und theatralischen Lebens im kurfürstlichen Mannheim zu geben. Das Jahr 1778 bildet den Zielpunkt für diese Untersuchungen. Mit diesem Jahre hörte der kurpfälzische Hof auf zu existieren; infolge der Vereinigung Baierns mit der Pfalz und der Verlegung der Residenz nach München gab es von da an nur noch einen kurpfalzbairischen Hof. Oper, Schauspiel und Ballet folgten Karl Theodor nach München; Mannheims Residenzherrlichkeit, seine musikalische Glanzzeit war zu Ende.

Das Jahr 1778 ist der Beginn einer neuen Periode in Mannheims Theatergeschichte, es ist das Stiftungsjahr der Dalbergbühne. Diese Periode, in deren Eingangshalle die Namen Schiller, Iffland und Dalberg verzeichnet stehen, ist durch eine Reihe von Werken dem deutschen Volke bekannt geworden. Die Zeit vor 1778 lag fast völlig im Dunkel.[1] Vorliegendes Buch sucht sie darzustellen, und zwar bildet die Glanzzeit des Mannheimer Musik- und Theaterlebens unter Karl Theodors Regierung bis 1778 den Hauptteil dieser Darstellung.

Eine Beschränkung auf diese Zeit, die anfänglich geplant war, konnte nicht stattfinden. Es mußte auf die Zeit Karl Philipps, auf die Düsseldorfer und die Heidelberger Zeit zurückgegangen werden, nur so konnte die Entwicklung von ihren Anfängen bis zu ihrer Blüte klar überschaut werden. Ursprünglich sollte diese Vorbereitungszeit von den ersten Anfängen des Musik- und Theaterwesens am Heidelberger Hofe bis zum Tode Karl Philipps in einer kurzen Einleitung zusammengefaßt werden, aber da im Laufe der Arbeit gerade für diese Partie des Buches eine Fülle interessanter, noch nirgends zusammengestellter und teilweise neuer Nachrichten zufloß, so entstanden daraus drei selbständige Kapitel, und das Thema erweiterte sich zu einer Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen (nicht mehr ausschließlich am Mannheimer) Hofe.

Die Arbeit bedarf nachsichtsvoller Beurteilung, da sie den ersten Versuch darstellt, dies Thema im Zusammenhang und so vollständig als irgend möglich zu behandeln, da ferner die Natur der zu Gebote stehenden Quellen eine gewisse Ungleichheit, die in einzelnen Teilen vielleicht auffallen wird, erklärt. Sie giebt die Grundlage und vielleicht auch die Anregung zu monographischen Detailforschungen, für die sich eine Reihe von Themen ergeben: z. B. die Symphonie der Mannheimer Komponistenschule, das Drama am Hofe Karl Ludwigs u. s. w.

Neben dem ungleichen Charakter hat auch der hie und da etwas mosaikartige Charakter des Werkes die Entschuldigung der Quellenverhältnisse für sich. Aus kleinen und kleinsten Steinchen mußte

dies Bild zusammengesetzt werden, und der Verfasser ist zufrieden, wenn man ihm zugesteht, daß ihm bei dieser Geduldsarbeit, an deren Vollendung er Lust und Liebe gewendet, gelungen ist, dem Bilde Leben, Farbe und eine gewisse Einheitlichkeit zu geben. Er hofft, daß ihm bei dem schwierigen Geschäft des Materialsammelns keine wesentlichen Details zur Ausgestaltung des Bildes entgangen sind.

Dies Buch wendet sich an einen Leserkreis, der über die Zahl der Fachgelehrten und die Gruppe der aus lokalen Gründen Interessierten hinausgeht. Von Anfang an war daher maßgebend, daß das Werk seiner nächsten Bestimmung entsprechend bei strengwissenschaftlicher Grundlage einen gewissen populären Charakter zu tragen habe, der es dem Interesse des gebildeten Laien zugänglich machen sollte. Aus diesem Grunde waren Abschweifungen und Bemerkungen allgemeiner Art nötig, in denen der Kenner natürlich nichts Neues findet. Aus demselben Grunde wurde der ganze wissenschaftlich-bibliographische Apparat in den Anhang verwiesen.

Daneben war für die Anlage des Ganzen, für die Anordnung wie für die Behandlung des Stoffes ein weitgefaßter kulturhistorischer Gesichtspunkt maßgebend. Die allgemeine kultur- und kunstgeschichtliche Entwicklung mehrerer Jahrhunderte soll sich darin wiederspiegeln. Namentlich für die Periode Karl Theodors kam es darauf an, ein Kulturbild des Zeitalters zu geben, natürlich mit steter Beziehung auf Theater und Musik. Die Persönlichkeiten und die Zeitverhältnisse, das Zusammenwirken der beteiligten Faktoren mit ihren Eigentümlichkeiten — das alles muß vor unserem Auge deutlich werden, wenn wir uns auf spezielle Gebiete kulturgeschichtlicher Forschung begeben. Die klare Erkenntnis kunstgeschichtlicher Entwicklung ist dadurch bedingt; wir müssen das kennen lernen, was man mit dem Modewort Milieu bezeichnet. Urteile der Zeitgenossen können diesen Zwecken in erster Linie dienen, darum sind sie — häufig im Wortlaut — in weitem Umfang beigezogen worden.

Die theater- und musikgeschichtliche Entwicklung, die dieses Buch zu schildern versucht, findet ihren Ziel- und Konzentrationspunkt am Hofe zu Mannheim.

Mannheim hat in den drei Jahrhunderten seines Bestehens als Stadt dreimal seine Physiognomie von Grund aus geändert. Aus dem armseligen Fischer- und Bauerndorf Mannheim machte Kurfürst Friedrich IV. einen Waffenplatz, eine Festungsstadt, die er mit zahlreichen Privilegien ausstattete. Der Charakter einer strategisch wichtigen und exponiert gelegenen Festungsstadt hatte für Mannheim viel Unglück,

Belagerungsnot und Zerstörungsgreuel im Gefolge. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts wurden dadurch schwere Stürme über die Stadt heraufbeschworen. Das achtzehnte Jahrhundert verwandelte Mannheim, ohne seinen Festungscharakter ganz zu beseitigen, in eine Residenzstadt, in der künstlich geschaffener Glanz und ein üppiges Hofleben nach französischem Vorbild einzog. Das Mannheim des achtzehnten Jahrhunderts war eine Kunststadt von europäischem Ruf; aber es war nur eine Schöpfung fürstlicher Gunst und fürstlicher Prachtliebe. So kam es, daß ihm der Wegzug des Hofes nach München im Jahre 1778 den Todesstoß zu versetzen schien. Aber neue Tage ruhmvollen Ansehens in der Kunstwelt warteten seiner, als Dalberg die Leitung des Nationaltheaters übernahm, durch dessen Erhaltung der verödeten Stadt neue Existenzquellen erschlossen wurden.

Die Blüte des Nationaltheaters unter Dalbergs und Ifflands Leitung schwand schnell dahin — aber sie hinterließ triebkräftige Keime für die Zukunft. Schwere Zeiten politischer und sozialer Not folgten; Krieg und Belagerung brachen über Mannheim herein. Mannheim war auf seine eigene Kraft angewiesen. Es mußte zeigen, ob sein Bürgertum, sein kommunales Dasein lebenskräftig genug war, um jene Zeiten zu überwinden und in selbständiger Entwicklung zu erstarken. Diese Kraft mußte langsam erst errungen werden.

Mehr als die Hälfte unseres Jahrhunderts ging darüber hin, bis Mannheim seinen neuen Charakter auszuprägen vermochte, den Charakter als Handelsstadt, dem es seine moderne Blüte verdankt. Die verkehrstechnischen Fortschritte und die gesicherte Existenz unter der Regierung des badischen Fürstenhauses verhalfen ihm dazu. Schon in den ersten Stadtprivilegien von 1607 war von der günstigen Lage Mannheims als Kaufhandelsplatz die Rede, aber ihre Nutzbarmachung war erst der neusten Zeit vorbehalten. Bereits 1736 hatte Kurfürst Karl Philipp Mannheim zur Handelsstadt erklärt und mit dem Bau eines Kaufhauses begonnen; er wie sein Nachfolger Karl Theodor suchte Handel und Industrie in Bewegung zu bringen, aber ohne nennenswerte Resultate. Die merkantile Nutzbarmachung der günstigen Lage Mannheims an Rhein und Neckar, worauf schon 1766 Colini, eines der hervorragendsten Mitglieder der kurpfälzischen Akademie, hingewiesen hatte, brauchte zu ihrer Verwirklichung mehr als ein Jahrhundert. Erst die Beseitigung der Zollschranken, der Aufschwung des Verkehrswesen und die nationale Einigung haben es im Verein mit kräftig erwachter Bürgerenergie vermocht, Mannheim zur reichen, geschäftigen Handels- und Industriestadt, zu dem Mittelpunkt des

süddeutschen Handelsverkehrs zu erheben. Aus der kleinen Wittelsbacherresidenz, aus der unbedeutenden Landstadt, die bei dem zweihundertjährigen Jubiläum ihrer Gründung (1806) kaum 18000 Einwohner zählte, ist heute eine Großstadt von über 100000 Einwohnern geworden, die in mächtigem Aufblühen begriffen ist, emporgetragen von dem Fleiß und der selbstbewußten Kraft ihrer Bürger, geschützt und gestützt durch die einsichtsvolle und wohlwollende Landesregierung eines edlen Fürsten.

Aber wie im 18. Jahrhundert die Residenzstadt noch den Charakter der Festungsstadt bewahrt hatte, so hat sich heute die Handelsstadt trotz der Hast der Geschäfte des Tages den Charakter der Kunststadt nicht rauben lassen. Noch immer ruht der Abglanz einer ruhmvollen künstlerischen Vergangenheit auf Mannheim, und das Interesse für künstlerische und wissenschaftliche Bestrebungen ist in weiten Kreisen trotz des Vorwiegens geschäftlicher Interessen rege geblieben und wird sicherlich auch weiterhin gepflegt werden.

I.

Von den ersten Anfängen bis zur Zeit Karl Philipps.

1.

Musik und Theater am Heidelberger Hofe.

Als der Baiernherzog Ludwig I. aus dem Hause Wittelsbach im Jahre 1214 mit der rheinischen Pfalzgrafschaft belehnt wurde, war ein wichtiger Abschnitt in der Geschichte des pfälzischen Landes eingetreten. Die Wittelsbacher wurden nun Jahrhunderte lang maßgebend für die Geschicke der gesegneten Landstriche an Rhein und Neckar. Mit der endgültigen Absonderung der rheinpfälzischen Besitzungen von den übrigen Wittelsbacher Landen (durch den Vertrag von Pavia 1329) wurde die Rheinpfalz ein selbständiges Territorium des Reiches, das an Macht und Bedeutung im Lauf der Jahrhunderte zunahm und erst durch Karl Theodors bairische Erbschaft nach dem Aussterben der bairischen Wittelsbacher (30. Dezember 1777) wieder mit Baiern vereinigt wurde. Heidelberg wurde der Stammsitz der pfälzischen Linie, die mit dem Pfalzgrafentitel die Kurfürstenwürde vereinigte, und es blieb ungefähr ein halbes Jahrtausend lang der politische und geistige Mittelpunkt des Landes. An dem Ufer des Neckars, auf dem Jettenbühel erhoben sich die Mauern und Türme des pfalzgräflichen Residenzschlosses, mit dessen Anlage bereits Rudolf I. am Ende des dreizehnten Jahrhunderts begonnen haben soll. In jahrhundertelanger Bauthätigkeit wurde es zu einem der herrlichsten Fürstenschlösser erweitert; Gothik und Renaissance reihten sich in seinen einzelnen Teilen nebeneinander als Zeugen des wechselnden Kunstgeschmackes.

Kein Wunder, daß an einem Hofe, an dem die Kunst, wie uns die Ruinen des Heidelberger Schlosses aus vielhundertjähriger Erinnerung erzählen, so reiche Pflege und bei den Herrschern so viel Verständnis und Liebe fand, auch andere Zweige künstlerischer Bethätigung früh in Aufnahme und zur Blüte kamen. Haben doch zu aller Zeit die

Wittelsbacher Kunst und Wissenschaft aufs nachdrücklichste und erfolgreichste unterstützt.[1] Die 1386 begründete Universität Heidelberg versammelte Männer der Wissenschaft von europäischer Bedeutung in der schönen Neckarstadt.

Früh schon hielt die Musik ihren Einzug am Heidelberger Hofe. Minnesinger und fahrende Spielleute machten hier gerne Rast, der wandernde Dichter Michel Behaim fand hier unter Friedrich I. eine gastliche Stätte.[2] Die Anfänge einer kurpfälzischen Hofkapelle liegen um mehr als ein halbes Jahrtausend zurück. Die „Sängerei", die Kurfürst Ruprecht I. im Jahre 1346 im St. Jacobsstift am Friesenberg einrichtete, soll die erste in Deutschland gewesen sein. Der Papst stattete sie mit reichen Einkünften aus (350 Dukaten jährlich). Hier hatten die kurfürstlichen Hofsänger ihre gemeinsame Wohnung. Im Jahr 1389, nach Begründung der Universität wurde das vergrößerte St. Jacobsstift wieder den Cisterziensermönchen übergeben und 1394 als Collegium Jacobiticum der Universität incorporiert. Als Lokal der Sängerei erscheint 1488 und 1588 ein Haus im oberen Kaltenthal zu Heidelberg.[3]

Als König Sigismund im September 1414 seinen feierlichen Einzug in Heidelberg hielt, gingen ihm Klerus, Volk und Universität entgegen. Am Petersthor begrüßten ihn die „cantores" d. h. die Kapellsänger des Kurfürsten mit dem Gesang: „Advenisti desiderabilis" und begleiteten ihn unter dem weiteren Gesang: „Justum deduxit dominus per vias rectas" an die heil. Geistkirche.[4]

Einige Namen von Kapellmitgliedern dieser Zeit sind aus den Matrikelbüchern der Universität nachzuweisen: so wurde 1406 immatrikuliert der Speierer Vikar Nicolaus Beabronner aus München, der als „cantor domini regis", Sänger des Königs Ruprecht von der Pfalz, eingetragen ist; als „cantor ducis", herzoglicher Sänger, ist 1434 der aus Friedberg stammende Kleriker Nicolaus Wanebach eingezeichnet, und 1416 die 4 „chorales" (Choralsänger) Heinrich Wigel aus Mosbach, Leonhard Ernfert aus Würzburg, Johannes Richardi aus Umbelbach und Johannes Sydenstricker aus Worms.

Friedrich der Siegreiche, der viel Sinn für Musik und Dichtung hatte und sich durch den Gesang der schönen „Hofjungfer" Clara Dettin aus Augsburg so sehr entzücken ließ, daß er sie zu seinem Weibe machte, hatte ebenfalls eine Hofkapelle in seinen Diensten. An seiner 1467 umgebauten und neuausgestatteten Schloßkapelle war eine Anzahl von Kirchensängern (cantores) engagiert, die nach einer Bulle des Papstes Sixtus IV. von 1473 im Genuß von Pfründen waren.

Die nächste sichere Kunde von dieser Hofsängerei haben wir aus der Regierungszeit seines Neffen und Nachfolgers, des Kurfürsten Philipp (1476—1508). Seine Kapelle war gebildet aus Sängerknaben und Gesellen, die unter der Leitung des Sängermeisters Johannes Sust (auch Johann von Soest) standen. In einem der pfälzischen Kopialbücher des Großh. Generallandesarchivs in Karlsruhe ist die „Ordnung", der sich diese Kapellmitglieder zu unterwerfen hatten, erhalten.[1] Der Sängermeister hatte die Sängerknaben, wie es in dieser Ordnung heißt, zu ziehen und zu lehren, „er soll sie auch dazu halten, daß sie zu allen Ämtern, die in unsrer Kapelle gesungen werden, gegenwärtig seien, und was da gesungen werden soll, daß sie das wohl können und vor übersungen haben, auf daß kein Confuse da geschehe." Ebenso soll er über die Gesellen wachen und mit ihnen alles durchgehen, wenn etwas Neues zu singen ist, oder wenn sie an fremden Orten singen. Der Kurfürst befiehlt ihnen allen, einträchtig miteinander zu leben und gute Gesellen zu sein, und er wünscht von ihren Vorträgen, sie sollen sein „Gott zu Lob und daß wir des auch Ehre haben." Diese Kapelle bestand nur aus Sängern und diente ausschließlich religiösen Zwecken.

Der Sängermeister Johann von Soest (Johannes de Suzato) hat sich auch schriftstellerisch versucht. Die Heidelberger Universitätsbibliothek besitzt von ihm die Handschrift einer 1470 vollendeten Reimchronik, welche die Schicksale der Markgräfin Margaretha von Limburg und ihres Bruders Heinrich behandelt.[2] In den Schlußversen nennt sich der Verfasser: Johannes Sust, Singermeister des Herzogs Philipp. Die Handschrift, ein umfangreicher Foliant, wurde vom Verfasser dem jungen Pfalzgrafen Philipp gewidmet. Ein gemaltes Bild mit der Jahreszahl 1480 stellt die Überreichung des Werkes an den Pfalzgrafen dar: Johannes Sust kniet vor diesem und reicht ihm sein Werk hin; er trägt ein langes, schwarzes Gewand mit Goldfransen.

Der erste Organist am kurpfälzischen Hofe, von dem wir Kunde haben, ist Arnold Schlick im Anfang des 16. Jahrhunderts, der bezüglich seiner kompositorischen und musiktheoretischen Leistungen als einer der ersten seiner Zeit bezeichnet werden muß.[3] Er war blind, soll ein Böhme von Geburt gewesen sein und muß ungefähr in der Zeit zwischen 1450 und 1460 geboren sein, da 1512 bereits ein erwachsener Sohn von ihm erwähnt wird. Er gab 1511 ein Lehrbuch des Orgelspiels heraus, das sich betitelt „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgel halten oder

machen lassen, hochnützlich . . ." In diesem Werke, das sich nur in einem einzigen Exemplar erhalten hat, bespricht er in zehn Kapiteln den Bau der Orgel, die Register, Mixturen u. s. w. mit vielen interessanten Bemerkungen über damalige Musikbethätigung. Bezüglich der Stimmung der Orgel fordert er, man solle die Quinten temperiert stimmen, nur so könne man eine genügend reine Orgelstimmung herbeiführen. Er ist mit dieser Stimmungsmethode, die er weitläufig erklärt, über 200 Jahre seiner Zeit vorausgeeilt, denn erst viel später kam man auf die von ihm vorgeschlagene und heute noch gebräuchliche temperierte Stimmung für Orgel- und Klavierinstrumente zurück, ohne sich aber dieses ihres Urhebers zu erinnern. Orgel- und Liedkompositionen Schlicks finden sich in seinem 1512 gedruckten Werke „Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein off die orgeln und lauten." Es ist das älteste bekannte Buch dieser Art. Schlicks Orgelsätze, die sich als Bearbeitungen von geistlichen Chorgesängen darstellen, sind edel und einheitlich gehalten, sie werden als das Beste bezeichnet, was wir aus jener Zeit besitzen. Fünfzehn deutsche Lieder für eine Singstimme mit Lautenbegleitung, bezw. Lautenstücke sind angehängt, „ein teil mit zweien stimmen zu zwicken und die drit zu singen, etlich on gesangk mit dreien." Strenggenommen sind die Lieder mehrstimmige Vokalsätze; die Melodie ist im Tenor, während die übrigen Stimmen hierzu im freien einfachen Kontrapunkt gesetzt sind. Der Sänger wählte die für ihn passende Stimme und spielte („zwickte") die übrigen auf der Laute. Es zeigen sich also hier bemerkenswerte erste Versuche, von dem bisher ausschließlich gepflegten mehrstimmigen Gesang zum Sologesang zurückzukehren, eine Wandlung, die sich erst im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts vollzog. Auf dem Titelblatt seines Spiegels der Orgelmacher und Organisten giebt Arnold Schlick die Abbildung eines Orgelchores mit ausübenden Musikern. Der Gesangschor besteht aus drei Knaben und zwei Männern, ein Holzbläser in geistlichem Ornat steht dabei (der wahrscheinlich den Cantus firmus zu unterstützen hat), und an der Orgel sitzt eine Frau, die wohl als ideale Personifikation des Orgelspiels zu denken ist.[1]

Aus der Regierungszeit Ludwigs V. (1508—1544) stammt die älteste, uns bekannt gewordene Anstellungsurkunde eines kurpfälzischen Hofsängers. Sie gehört ins Jahr 1527 und ist in einem der jetzt im Karlsruher Archiv befindlichen pfälzischen Kopialbücher erhalten.[2] Der Kurfürst erklärt in dieser Urkunde (die man im Anhange wortgetreu wiedergegeben findet), daß er den Sänger Leodegarius auf sechs Jahre als Bassisten in seine Kapelle aufgenommen habe gegen

eine Jahresbesoldung von 30 Gulden, 10 Malter Korn, 1/2 Fuder Wein und 1 Hofkleid, wie es die anderen seinesgleichen bekommen sollen. Er verpflichtet sich eidlich, seinem Herrn treu zu dienen, in der Kapelle, oder wo es ihm sonst befohlen wird, fleißig zu singen, dem Sängermeister in allem, was den Gesang betrifft, Gehorsam zu leisten, immer rechtzeitig zur Stelle zu sein, keine Messe, keine Vesper und kein Salve zu versäumen, richtig zu singen und Niemand irre zu machen, Frieden mit seinen Gefährten zu halten und ohne Erlaubnis des Kurfürsten sich nicht zu entfernen.

Bei Veranstaltungen weltlicher Art spielte die Musik noch eine ganz untergeordnete Rolle. Ein paar Feldtrompeter und Heerpauker genügten der damaligen Zeit noch vollständig als Festorchester. Bei Jagden, Armbrustschießen und den Turnieren, die sich als galante Ritterspiele erhalten hatten, traten sie in Thätigkeit. Große Trinkgelage bildeten den Höhepunkt dieser höfischen Feste des versinkenden Mittelalters auch am Heidelberger Hofe. Als Kurfürst Ludwig V. mit seinen Angehörigen und anderen Fürsten im Jahre 1517 dem gegen das unmäßige Trinken gestifteten Orden des heiligen Christoph beitrat, verpflichtete er sich förmlich, den Luxus seiner Trompeter, Schalksnarren, Sänger und Spielleute einzuschränken.[1]

In dieser Zeit verschaffte das deutsche Lied der weltlichen Musik gesteigerte Bedeutung. Unter Ludwigs V. Regierung lebte als Sänger und Kapellmeister ein Komponist am Heidelberger Hofe, dessen deutsche und lateinische Lieder ihn den Besten seines Zeitalters beigesellen: Lorenz Lemlin (auch Lemblin, Lemblein), keineswegs ein Belgier von Geburt, wie Fétis fabelt, sondern aus Eichstätt stammend, wie sein am 7. April 1513 im Matrikelbuch der Universität Heidelberg vollzogener Eintrag bezeugt. Von seinen einfach stimmungsvollen und deutsch gemütvollen, mehrstimmigen deutschen Liedern hebt Robert Eitner, dem wir genauere Kunde über die Liederkomponisten des 16. und 17. Jahrhunderts verdanken,[2] ein Kuckuckslied hervor: „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß", „in dem die zwei mittleren Discantstimmen sich abwechselnd fortwährend „Guckuck" zurufen, während der Tenor die Volksweise singt und die übrigen drei Stimmen sich kontrapunktierend und begleitend beteiligen." Dieses Lied steht ebenso wie eine Reihe anderer Lieder Lemlins in Georg Forsters großer, um die Mitte des 16. Jahrhunderts in 5 Teilen erschienenen Liedersammlung „Ein Außzug guter alter und neuer Teutschen liedlein, einer rechten Teutschen Art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, außerlesen." Georg Forster, der als Arzt 1568 starb, gehörte einem bemerkenswerten

Kreise junger Komponisten an, den Lemlin († vor 1549) in Heidelberg um sich versammelte. Er nennt von ihnen in der Vorrede zum dritten Teil seiner Liedersammlung (1549): Kaspar Othmayr, Stefan Zierler und Jobst von Brant, Hauptmann von Waldsachsen.

Forster war mit Jobst von Brant in der Kantorei des Kurfürsten Ludwig V. in Heidelberg aufgezogen und, wie es in jener Vorrede heißt, „von unserm frommen Präceptoren und Komponisten Laurentio Lemlin, des seligen Kurfürsten Singer- oder Kapellmeister instituiert worden." Forster erwarb sich durch die „besondere Annehmlichkeit" seiner Stimme die Gnade des Kurfürsten, der ihn studieren ließ. Merkwürdigerweise findet sich aber sein Name nicht in den Matrikelbüchern der Universität Heidelberg, wohl aber ein Christoforus Forster aus Amberg, dessen Eintrag das Datum: 23. August 1537 trägt. Forsters Freund wurde als „Jodocus de Branth ex Walthershofen nobili prosapia, dioec. Ratisb." am 11. Juli 1529 in Heidelberg immatrikuliert.

Aus Georg Forsters weiterem Leben, das er zwischen den Aufgaben des Arztes und des Komponisten teilte, und das ihn hauptsächlich nach Wittenberg und Nürnberg führte, muß noch hervorgehoben werden, daß er als Leibarzt des Pfalzgrafen Wolfgang von Zweibrücken dessen Feldzüge mitmachte. Luther hielt übrigens viel von ihm und ließ sich von ihm Psalmen und Bibelstellen komponieren. Eitner urteilt von Forsters Kompositionen: sie seien nicht ohne kontrapunktische Kenntnisse geschrieben, die Stimmen seien fließend und satzgerecht behandelt, so daß er sich seinen Zeitgenossen mit vollem Recht als ebenbürtiger Künstler anschließen könne.

Auch Forsters Jugend- und Universitätsfreund Jobst von Brant, den Forster (1556) einen „feinen, lieblichen teutschen Komponisten" nennt, hat sich durch fließend und wohlklingend gesetzte Lieder bekannt gemacht. Der bedeutendste aus der Lemlinsche Schule war Kaspar Othmayr (oder Othmar, wie sein im März 1533 an der Universität Heidelberg erfolgter Matrikeleintrag lautet); er stammte aus Amberg (geb. 1515) wie sein Freund Georg Forster, der ihn als einen „derzeit weitberühmten Komponisten" hervorhebt. Bei seiner Promotion 1535 wird er als Musikus des Kurfürsten bezeichnet. Er verließ später seine Heidelberger Stelle und begegnet 1545 als Rektor der Klosterschule in Heilsbronn, 1547 als Kanonikus zu St. Gumprecht in Ansbach, 1548 als Propst ebendaselbst. Er starb 1553 in Nürnberg und wurde in der Kirche z. heil. Kreuz in Ansbach begraben. Von seinen Kompositionen hat sich nur weniges in einigen äußerst seltenen Drucken erhalten. Eitner

meint, er sei von den Zeitgenossen überschätzt worden, denn ernst, fast düster habe er selbst die heitersten Texte behandelt, seine Harmonie sei hart, steif und monoton. In seinem fünfstimmigen Werk Tomus I. Symbolorum, welches 1547 in Heilbronn im Druck erschien, hat er versucht, den Text zu Wappenschilden und Devisen deutscher Fürsten zu komponieren!

Stefan Zierler, ebenfalls ein Studienfreund Forsters und Schüler Lemlins, gebürtig aus Rohr, einem Dorf im Niederbairischen, wurde im September 1537 an der Heidelberger Universität immatrikuliert; er erscheint in den fünfziger und noch Ende der sechziger Jahre als kurf. Kammersekretarius. Der Kanzleidienst ließ ihm Zeit, seinen musikalischen Neigungen nachzugehen. Aber er hat als Komponist mehrstimmiger Lieder, von denen Forster zwanzig in seine Sammlung aufgenommen hat, nichts besonders Hervorragendes geleistet, wenigstens nichts, was über eine gewisse formelle Trockenheit hinausgeht.

Diesem Komponistenkreise soll gleich hier ein Musiker angereiht werden, der zwar in keinem nachweisbaren Zusammenhang mit den eben genannten Männern steht, dessen Heidelberger Thätigkeit sich aber chronologisch an sie anschließt, es ist Christian Janson (Janszone, Jansen, nach seiner Abkunft auch Hollander genannt), der in der Zeit zwischen 1564 und 1570 in Heidelberg Kapellmeister gewesen sein muß.[1] Er war vielleicht aus Dordrecht gebürtig und 1559—1564 in der kaiserlichen Kapelle angestellt. 1570 ist er bereits tot. Von seinen Kompositionen sind bekannt: Newe Teutsche geistliche und Weltliche Liedlein mit vier, fünff, sechs, siben und acht stimmen, München 1570, Triciniorum fasciculus, München 1573 und Newe Teutsche Lieder, Nürnberg 1575. Die beiden erstgenannten gab sein Freund Johannes Pühler von Schwandorf, herzogl. bairischer Kapellsänger in Landshut heraus. Von seinen Liedern urteilt Eitner, sie seien ungelenk, rauh und herb im Ausdruck, während seine großen sechs- und achtstimmigen Motetten, die vielfach in Musiksammelwerken Aufnahme gefunden haben, von großer und erhabener Wirkung seien. Über seine Heidelberger Thätigkeit waren keine Nachrichten aufzufinden.

Mit Janson sind wir bereits weit über die Regierungszeit Ludwigs V. hinausgekommen, dem 1544 sein Bruder Friedrich II. nachfolgte. In der Person dieses Kurfürsten bestieg ein großer Freund der Musik den pfälzischen Thron. Hat er doch einmal sogar der Musik und seiner Wertschätzung von ihr mit den Waffen in der Hand Achtung verschafft. Es war am niederländischen Hofe, wo der Pfalzgraf sich im Auftrag des Kaisers Maximilian der Erziehung des jungen

Erzherzogs Karl widmete, als unter mehreren Herren des Hofes ein Wortstreit über die Musik entstand. Sein Biograph und Reisebegleiter Hubertus Thomas Leodius erzählt, daß Friedrich als besonderer Liebhaber der Musik — als welche Kunst des Menschen inneren Sinn ergötze und ebensowohl demjenigen anstehe, der dabei ein rechter Kriegsmann sei — andere gegen sich hatte, die es ärgerte, daß man den schönen und ritterlichen Fürsten deshalb pries, denn sie behaupteten, die Musik mache den Menschen weichlich und weibisch. Der Streit wurde in einem Turnier ausgetragen, in welchem außer einigen brabantischen Rittern auch Markgraf Johann von Brandenburg Friedrichs Partei ergriff. Die Musikverächter unterlagen den Musikverfechtern; unter denen namentlich der Pfälzer für seine Kunst kräftige Streiche ausgeteilt haben soll. Auf seinen weiten Reisen hatte Friedrich, der erst mit 60 Jahren zur Regierung kam, auch pomphafte dramatische Aufführungen gesehen, namentlich in Spanien. In Barcelona wohnte er der Darstellung von Historien bei, die volle vier Stunden dauerten; der Himmel und die Hölle waren der Schauplatz dieser Spiele, und ein großes Schiffsfeuerwerk auf dem Meere beschloß das glänzende Fest. In Perpignan sah er Darstellungen von Scenen aus dem alten und neuen Testament, z. B. die Passion Christi, die ebenfalls von Feuerwerk begleitet war.

Wir hören nichts davon, daß er während seiner oder seines Bruders Ludwig V. Regierung in seiner Residenz derartige theatralische Aufführungen des Auslands nachgeahmt habe. Tafelgenüsse und Trinkgelage bildeten vorläufig noch den Mittelpunkt der deutschen Hoffestlichkeiten, und das etwaige theatralische Bedürfnis wurde durch Schüler- und Studentenaufführungen befriedigt.

Studentenkomödien sind in Heidelberg schon am Ende des 15. Jahrhunderts beliebt gewesen. Kein geringerer als Johann Reuchlin hat damals Komödien nach terenzianischem Muster für die Studenten geschrieben, darunter seine progymnasmata scenica, worin er die schlechten Advokaten verspottet. Unter allgemeinem Beifall wurde diese satirische Komödie am 31. Januar 1497 von einigen Studenten im Hause des Humanisten Johann v. Dalberg aufgeführt, der seit 1482 Bischof von Worms war und als Curator der Heidelberger Universität große Verdienste hat; diese Aufführung machte damals viel von sich reden. Es sind mehrere Drucke des Stückes bekannt (z. B. Basel 1498, Tübingen 1516, Wien 1523 u. a.) die alle auf jene Heidelberger Aufführung Bezug nehmen und die Namen der Mitspielenden nennen.

Dieses Reuchlinsche Werk,[1] das nach einer Hauptperson auch den Nebentitel „Henno" führt, ist in verschiedener Beziehung bemerkenswert, auch seines Verfassers wegen, der im Jahre vor der Aufführung von dem Humanistenfreunde Dalberg an die Heidelberger Universität berufen worden war und dort einige Jahre hindurch docierte. Schon der Titel seiner Komödie (Scenische Vorübungen) deutet darauf hin, daß damit etwas Neues, bisher noch nicht Ausgeübtes in Aufnahme kam. Und in der That bildet dieses Werk den Ausgangspunkt des humanistischen Dramas in Deutschland. Es ist nach antikem Vorbilde in jambischen Trimetern geschrieben. Der pädagogische Zweck liegt auf der Hand. Das Lateinische galt bei den Humanisten als einzig würdige Umgangssprache. Gab es eine bessere Übung dafür als die lateinische Komödie, die plautinisch-teranzianische Komödie des Altertums und die der humanistischen Nachahmer?

Das Stück zerfällt in 5 Akte; ein kurzer Prolog rechtfertigt den Titel und skizziert in wenigen Versen den Inhalt. Dromo, der spitzbübische, durchtriebene Sklave des Bauernpaares Henno und Elsa ist der Mittelpunkt der Handlung. Er wird wegen seiner Betrügereien vor Gericht gestellt, weiß sich aber mit Hilfe eines schlauen Advokaten, den er zu guter letzt noch um den ausbedungenen Lohn prellt, geschickt aus der Schlinge zu ziehen, indem er sich taubstumm stellt und auf alle Fragen nur „Ble" antwortet. Schließlich erhält Dromo von Henno und Elsa zur Belohnung dafür, daß er alles eingesteht, die Hand ihrer Tochter Abra und als Mitgift die gestohlenen acht Goldstücke. Der satirischen Tendenz entsprechend wird dabei die Prozeßsucht der niederen Stände, die Bestechlichkeit der Richter und die habsüchtige Gewissenlosigkeit der Advokaten gegeißelt. Ein ganz besonderes Interesse beanspruchen die vier Chorgesänge, die am Schluß der vier ersten Akte stehen, während den fünften Akt ein Epilog schließt. Diese Chorgesänge, welche nur allgemeine Gedanken aussprechen und in keinem Zusammenhang mit der Handlung stehen, sind metrisch frei gehalten und teilweise mit Reimen (bezw. Assonanzen) versehen. Sie wurden nach griechischem Muster unter Tanzbewegungen gesungen. Die monotonen, dem Metrum angepaßten Melodien, die wir uns jedenfalls mit Flötenbegleitung vorgetragen zu denken haben, rühren von Daniel Megel her und sind den Druckausgaben beigegeben, den älteren in einstimmigem, den späteren in mehrstimmigem Satz. Dieses Beispiel der Anwendung des Chors, womit Reuchlin zweifellos Anknüpfung an den antiken Gebrauch erstrebte, wurde in späteren Humanistendramen nachgeahmt.

Aus dem folgenden Jahrhundert ist ein Heidelberger Schauspiel „Tobias" bekannt, das der Steinmetz Thomas Schmid verfaßt hat. Es wurde 1578 unter der Regierung Ludwigs VI. von Bürgern und Studenten aufgeführt und erschien in demselben Jahr gedruckt.[1] Unter Friedrich II. kam es einmal wegen einer Studentenkomödie sogar zu politischen Weiterungen. Der Heidelberger Professor Anton Schorus hatte nämlich in seinem Hause, im Beisein weniger Zuhörer, mit seinen Studenten eine Komödie „Eusebeia" aufgeführt, deren satirische Tendenz Anstoß erregte. Die Frömmigkeit sucht in diesem Stücke Unterkunft, sie findet sie bei den hohen Herren und Adligen nicht, bis sie schließlich bei den Bauern und gemeinen Leuten freundlich aufgenommen wird. Wegen dieser satirischen Komödie führte der Kaiser Klage bei dem Kurfürsten, der die Sache untersuchen lassen mußte. Schorus machte sich aus dem Staube; die ältesten der Mitspieler wurden mit Gefängnis bestraft.[2]

Doch zurück zur Hofkapelle Friedrichs II.! In einem der Karlsruher Kopialbücher hat sich das Anstellungsdekret für einen Altisten der Kapelle vom Jahre 1544 erhalten;[3] derselbe: Michael Gaß, der, wie es in diesem Dekret heißt, schon den Kurfürsten Philipp und Ludwig V. lange Jahre unterthänig und gutwillig gedient hat, erhält lebenslängliche Anstellung mit einem Jahresgehalt von 25 Gulden, wozu ihm noch ein Sommerkleid gegeben wird, wie es die anderen seines Standes tragen.

Auf eben diesen Michael Gaß bezieht sich eine interessante Handschrift der vatikanischen Bibliothek in Rom, wohin dieselbe mit vielen anderen ehemaligen Heidelberger Handschriften und Bücherschätzen gekommen ist. Aus der Angabe im Katalog der vatikanischen Bibliothek[4] ist ersichtlich, daß diese Handschrift eine Zusammenstellung alles dessen enthält, was in der kurfürstlichen Kapelle („in sacello") das Jahr hindurch gesungen und aufgeführt*) wurde. Michael Gaß („Archimusikus" genannt) machte diese Zusammenstellung, die als Direktive für die Kirchenmusik im Heidelberger Schlosse zu dienen hatte, (die Handschrift gebraucht in eigentümlicher Weise dafür das Wort directorium) auf Befehl des Kurfürsten im Jahre 1533.

Für das Jahr 1550 läßt sich das Vorhandensein von 12 Sängern der kurfürstlichen Schloßkapelle urkundlich nachweisen und zwar aus der Bulle vom 25. April 1550, worin Papst Julius III. seinen Nuntius in Deutschland bevollmächtigt, der Universität Heidelberg,

*) Das »aguntur« (den Wortlaut siehe in den Anmerkungen) kann sich wohl nur auf geistliche Aufführungen beziehen.

besonders zur Fundation des Sapienzhauses und der Schloßkapelle zu Heidelberg verödete Klöster und geistliche Güter zu inkorporieren.[1]

In Ottheinrich, dessen kurze, nur dreijährige Regierungszeit von inhaltsreicher Bedeutung war, kam der Geist der Renaissance am Heidelberger Hofe zu kräftigem und anziehendem Ausdruck. Vertraut mit klassischen und mathematischen Studien und erfüllt von Begeisterung für die bildende Kunst ging dieser Fürst ganz auf in seinen gelehrten Liebhabereien und in der Durchführung seiner Pläne zur Verschönerung des pfalzgräflichen Residenzschlosses. Von einem Fortschritt der musikalischen Verhältnisse an seinem Hof ist kaum etwas zu melden. Im Jahre 1558 gab sein Lautenist Sebastian Ochsenkhün (1520—74) in einem Heidelberger Verlag ein „Tabulaturbuch auff die Lauten ꝛc" heraus, dessen erster Teil Motetten deutscher und ausländischer Komponisten enthält, darunter Josquin de Près, Gombert, Mouton u. a., während im zweiten Teil 37 deutsche Lieder, darunter auch solche von Othmayr, Brant und Fierler vereinigt sind. Die Annahme liegt nahe, daß Werke dieser Art, wie sie dies Tabulaturbuch enthält, am Heidelberger Hofe durch Ochsenkhün auch zur Aufführung gebracht worden sind. Vielleicht war seine Sammlung gerade zu diesem praktischen Gebrauch in der kurfürstlichen Sängerei bestimmt und stellt das Repertoire der geistlichen und weltlichen Gesänge derselben dar. Nach seiner Grabschrift auf dem Kirchhof zu St. Peter in Heidelberg ist Ochsenkhün „anno domini 1574 den 20. August als churfürstlich pfaltz'scher Lautenist verschieden."[2]

Unter Ottheinrichs Nachfolgern, dem eifrigen Kalvinisten Friedrich III. und dem strengen Lutheraner Ludwig VI. traten kirchliche Fragen und religiöse Bewegungen beherrschend in den Vordergrund des allgemeinen Interesses; diese ernst, nüchtern und sparsam gesinnten Herrscher waren viel zu sehr durch das kirchliche Leben in Anspruch genommen, als daß viel für die Kunst hätte übrig bleiben können.

Friedrich III. ging sogar so weit, daß er die Hofkapelle, die sog. „Sängerei" abschaffte; bei Festlichkeiten, welche musikalische Mitwirkung erforderten, behalf er sich, indem er die Musikanten von befreundeten Fürsten erborgte; z. B. 1558 bei der Hochzeit seiner Tochter und bei seiner zweiten Verheiratung die Musik des Markgrafen von Brandenburg.*) Er lebte äußerst einfach. Wenn er keine Gäste hatte, speiste er mit seiner Gemahlin allein, wobei die aufwartenden Pagen Psalmen singen mußten. Ritter Hans v. Schweinichen, der

*) Derartiges „Herleihen" von Musikern an befreundete Höfe war im 16. und 17. Jahrhundert nichts seltenes.

Reisebegleiter des leichtsinnigen Herzogs Heinrich IX. von Liegnitz, mit dem er 1575 auf dem Heidelberger Schloße weilte, erzählt über diesen Aufenthalt in seinen Denkwürdigkeiten: sie seien vom Kurfürsten und seiner überaus schönen Gemahlin mit allen Ehren empfangen worden; bei der Mahlzeit am Abend, der auch der Prinz von Condé beiwohnte, sei auch Tafelmusik gewesen, bestehend aus zehn Trompetern und einem Kesselpauker.[1]

Friedrich III. ging so weit in seinem strengen Kalvinismus, daß er die Orgeln in den Kirchen schließen ließ. Während der lutherischen Reaktion unter Ludwig VI. wurden sie wieder vorübergehend geöffnet, und die Kirchenmusik wieder eingeführt. Erst im Jahre 1650 unter Karl Ludwig wurden sie endgültig wiederhergestellt, wogegen aber der Kirchenrat Protest einlegte, so daß erst 1657 in der Heiliggeistkirche zum erstenmal wieder die Orgel gespielt wurde.[2]

Unter Ludwig VI. muß die „Sängerei" wieder restituiert worden sein, denn 1580 treffen wir in Heidelberg einen pfalzgräflichen Kapellmeister an in der Person des aus Lauban gebürtigen Johann Knöfel, der, wie aus der Dedikation einer Liedersammlung von 1571 hervorzugehen scheint, vorher am Liegnitzer Hofe angestellt war.[3] In einer zu Nürnberg 1581 gedruckten Sammlung deutscher Lieder zu 5 Stimmen sagt er in der Zueignungsvorrede an Bürgermeister und Rat der Stadt Amberg: Herr Ludwig, Pfalzgraf bei Rhein, Herzog in Bayern, sein gnädigster Herr habe vorlängst befohlen, daß er „zu seiner besseren Übung und exercitation jährlich, womöglich, etliche Gesang im Druck verfertigen und ausgeben lassen solle". Aber nach dieser Liederpublikation verschwindet Knöfel wieder, und wir haben keine Nachrichten über ihn bis 1611, wo Abraham Schadäus in seinem großen Musikſammelwerke „Promptuarii musici etc." Knöfels sechsstimmige Motette „Aufer a nobis domine" neu herausgab.

Nur eine einzige Spur theatralischer Festlichkeiten ließ sich für Ludwigs VI. Regierung nachweisen. Sie findet sich in dem außerordentlich wertvollen und interessanten Thesaurus picturarum der Großh. Hofbibliothek in Darmstadt. Nach einer darin befindlichen gleichzeitigen chronikalischen Notiz[4] wurde Anfangs April 1583 in Heidelberg die Taufe eines daselbst geborenen schwedischen Prinzen Gustav Ludwig festlich begangen. Der Täufling, der schon im Mai verstarb, war ein Enkel des Kurfürsten, ein Sohn der pfälzischen Prinzessin Maria, welche die Gattin Karls IX. von Schweden, des Vaters von Gustav Adolf war. Nach der genannten Quelle fanden bei dieser Gelegenheit im Schloßgarten zu Heidelberg die bei derartigen

Festlichkeiten üblichen Schauspiele (spectacula) statt, u. a. fuhr Neptun auf einem Triumphwagen umher. Ein sauber koloriertes Bild zeigt Neptun auf einem mit drei Pferden bespannten Wagen. Er sitzt auf dem Rücken eines großen Delphins und hält in der einen Hand die Zügel der Pferde, in der anderen schwingt er den Dreizack. Eine Krone schmückt sein von langen, weißen Locken umwalltes Haupt. Er trägt ein reiches, blaues Gewand. Die Räder des Wagens sind mit blauem Tuch verhängt, worauf die Wellen markiert sind. Über die nähere Bedeutung dieses zweifellos symbolisch-allegorischen Aufzugs giebt die dürre chronikalische Notiz der genannten Handschrift leider nicht die geringste Auskunft.

Auch unter Johann Casimir, der von 1583—1592 die vormundschaftliche Regierung innehatte und den Kalvinismus wieder in der Pfalz einführte, stand das kirchliche Leben im Vordergrund des Interesses. Erst mit Friedrich IV., dem Gründer Mannheims und dem Erbauer des nach ihm benannten Heidelberger Schloßteils, einem Fürsten, der nicht nur in Religion und Wissenschaft, sondern auch in den freien Künsten, besonders auch in der Musik gründlichen Unterricht empfangen hatte, begann sich das Hofleben in der kurpfälzischen Residenz mannigfaltiger und glänzender zu gestalten. Allegorisch-mythologische Maskeraden, prächtige Feuerwerke u. dgl. traten jetzt in den Mittelpunkt der Hoffestlichkeiten. Friedrichs IV. Tagebuch (Original im Münchener Staatsarchiv, Abschrift in der Heidelberger Universitätsbibliothek) erzählt uns viel von Maskeraden, Ringelstechen, Jagd, Tanz und Spiel; die Zerstreuungen überwiegen die Staatsgeschäfte.[1] Seiner ernsten und frommen Gemahlin Louise Juliane zuliebe, einer oranischen Prinzessin, zügelte er allerdings seine Lust an feuchtfröhlicher Geselligkeit und lustigem Zeitvertreib.

Friedrich IV. hatte nicht mehr blos Sänger, sondern auch Instrumentalisten in seiner Hofkapelle. Einige in pfälzischen Kopialbüchern erhaltene Urkunden geben interessante Aufschlüsse über diese Hofkapelle; da diese Urkunden bisher ganz unbenutzt geblieben sind, so teilen wir sie im Anhang nach ihrem Wortlaut mit und geben hier das Wichtigste aus ihrem Inhalt wieder.

Das Anstellungsdekret für den Vokal- und Instrumentalmusikus Christian Engelmann vom 18. Juni 1604, wodurch dieser in des Kurfürsten „angestellte Hofmusik" aufgenommen wird,[2] verpflichtet denselben, sich der „Ordnung", welche der Kurfürst seinem Kapellmeister zugestellt hat oder künftig noch geben wird, gemäß zu erweisen, und setzt ihm außer dem „Tisch zu Hof für seine Person" und etwaigen

„Verehrungen" ein Jahresgehalt von 40 Gulden baar, sowie „zwei Hoftücher, ein Sommers und ein Winters" aus. Er hat sich den allgemeinen Pflichten der Hofbediensteten zu fügen und als seine Vorgesetzten den Kapellmeister, den Haushofmeister und den Marschall anzuerkennen.

Der Dienstbestallung des Trompeters Wolf Ernst Colba vom 2. Dezember 1597 entnehmen wir folgendes[1]: er verpflichtet sich, „mit dem, so er auf der Trompeten, auch sonsten der Musik und andern Instrumenten kann und hernacher mehr und baß lernen wird, das alles fleißig zu lernen und zu blasen, mit guter Mensur wohlgestimmt und gerecht zu blasen"; er hat Morgens und Abends bei der Tafelmusik mitzuwirken und erhält als jährliche Besoldung 45 Gulden, dazu 1/2 Fuder Wein, 8 Malter Korn, ein Winter- und ein Sommerhofkleid. Ähnlich lautet das Dekret für den Trompeter Hans Morret vom 19. Juli 1598, als sein Vorgesetzter wird ein „Trompeterhauptmann" erwähnt.[2] Einem andern seiner Trompeter, Hans Igen, steuert der Kurfürst nach seiner eigenen Tagebuchnotiz eine ansehnliche Summe zum Kauf eines Hauses bei. Auch in anderer Weise sorgte er für seine Musiker. So lautet ein Tagebucheintrag zum 28. Sept. 1599: „ch. pf. altisten Tobias Hoffkuntzen auss pf. beutel, weil er krank gewesen, von wegen seines stipendii uff rechnung geben 10 Goldgulden".

Auch die Anstellungsurkunde für den Kapellmeister Johann Dröttlin vom 24. Juni 1598 hat sich durch den Eintrag ins offizielle Kopialbuch erhalten.[3] Der Genannte wird zum „Kapellenmeister über Kantorei und Instrumentisten" bestellt, er hat seiner Instruktion gemäß auf sein Dirigentenamt besonderen Fleiß zu verwenden, die Instrumente in gutem Stand zu halten und ferner einen Jungen ordentlich zum Singen „abzurichten". Auf all das und auf diensttreue Pflichterfüllung hat er, wie alle Vorhergenannten einen „leiblichen Eid" schwören müssen. Er erhält jährlich 100 Gulden, 1/2 Fuder Wein, 8 Malter Korn, 10 Gulden für ein Hofsommerkleid und außer freiem Tisch bei Hofe eine Dienstwohnung in der kurfürstlichen „Sängerei".

Französische Lauteniſten*) kommen mehrfach in des Kurfürsten Tagebuch vor, ebenso Notizen über Ankauf von Instrumenten, namentlich Geigen (z. B. auf seiner Reise 1599).

Besondere Beachtung verdient eine Urkunde vom 3. Juli 1598, durch welche der Nürnberger Bürger Lorenz Hausleib vom Kur-

*) Einer von ihnen, der öfters in Friedrichs Ausgabenbuch vorkommt, heißt Bock (auch Boofs, Bocket und ähnlich).

fürsten als Instrumentenmacher und Instrumentenstimmer in seine Dienste genommen wird.[1] Derselbe hat je nach Bedürfnis oder Erfordern, jährlich aber mindestens zwei oder drei Mal im kurpfälzischen Hoflager zu erscheinen und alle Instrumente, auch die Orgeln in Stand zu setzen. Dafür erhält er eine Jahresbesoldung von 50 Gulden, wogegen er die Reisekosten selbst zu bestreiten hat, ferner für sich und einen Diener Verköstigung bei Hof.

So spärlich diese urkundlichen Angaben auch sind,[2] so eröffnen sie doch einige interessante Einblicke in das damalige Musikleben am Heidelberger Hofe, sie zeigen den Kurfürsten als Förderer der Kunst und ihrer Vertreter. Er ließ sich seinen Kunstsinn etwas kosten, sei es nun, daß es sich um Gesänge von Bauernweibern handelte, die er nicht ohne reichliche Baar-„Verehrung" anhörte, oder um kostbare Gemälde Nürnberger Maler, von denen er einmal, wie sein Ausgabenbuch ausweist, „künstlich Malerwerk" für die damals stattliche Summe von 400 Gulden ankaufte.

Über die Art der musikalischen Genüsse am Heidelberger Hofe in diesen Jahren können wir leider keine Angaben machen, ebenso wenig über die Komponisten, die daselbst zu Gehör kamen. Keine für die Entwicklung der Musikgeschichte bedeutsame Persönlichkeit, wie sie der bairische Hof zu Beginn der Regierungszeit Friedrichs IV. in dem 1557 nach München berufenen und 1594 daselbst als Kapellmeister verstorbenen Orlando Lasso besaß, tritt uns hier entgegen. Wir hören noch nichts von einer Verwendung der Hofmusik außerhalb des Kirchendienstes und des gewöhnlichen Hofdienstes; die alte Bezeichnung „Kantorei" oder „Sängerei" ist immer noch die zutreffende. Die Anstellung eines Kapellmeisters und die Verwendung von Instrumentisten am Heidelberger Hofe weist allerdings auf eine umfassendere Pflege der musikalischen Kunst hin, aber noch spielte die Instrumentalmusik in dieser Epoche gegenüber der Vokalmusik keine selbständige und unabhängige Rolle. Das 16. Jahrhundert verging, bis die Instrumentalmusik sich als selbständige Kompositionsgattung entwickelte. Die Verwendung der Instrumente beschränkte sich bis dahin im großen Ganzen darauf, die Singstimmen je nach ihrer Tonlage im Einklang zu unterstützen oder deren Part zu übernehmen.*) Geigen von verschiedener Größe, Lauten, Schalmeien, Flöten, Oboen, Hörner und Zinken waren neben der Orgel, neben Trompeten und Pauken die

*) Die erste Spur einer selbständigen Instrumentalmusik findet sich in Frankreich unter Ludwig XIII. 1600—1643, der unter dem Namen „Vingt quatre violons du roi" eine Kapelle von Streichinstrumenten zu selbständigen Vorträgen begründete.

damals gebräuchlichen Instrumente, und es verging noch geraume Zeit, bis sich die Saiteninstrumente zu ihrer späteren Ausbildung und Bedeutung emporrangen.

Als unter Friedrich V., dem unglücklichen Winterkönig, und seiner Gemahlin Elisabeth Stuart, der englischen Königstochter, königliche Prachtentfaltung im Heidelberger Schlosse einzog, nahm auch das Musik- und Theaterwesen einen mit der Üppigkeit des Hofhalts steigenden Aufschwung. Schon auf seiner Brautfahrt im Jahre 1613 hatte der Kurfürst am englischen Hofe die prächtigsten Aufführungen gesehen, mit denen nun Heidelberg wetteifern sollte. Als er im Sommer 1613 mit seiner Gemahlin seinen feierlichen Einzug in Heidelberg hielt, gab es eine Hochflut prunkvoller Empfangsfeierlichkeiten, an denen sich der Hof, die Stadt und die Universität beteiligten. Aus den in einer ausführlichen und illustrierten Chronik dieser „Reiß-Empfahung" beschriebenen Festlichkeiten[1] seien einige charakteristische und lehrreiche Einzelheiten hervorgehoben.

Die Fakultäten der Universität hatten prächtige Ehrenbogen errichten lassen. Auf dem mit „Tapezereien" behangenen Empfangsportal der philosophischen Fakultät begrüßte „eine liebliche Musik von Posaunen und Zinken" das neuvermählte Paar. Der Abbildung zufolge waren es ungefähr 15 Mann mit Posaunen, Zinken und Schalmeien unter Leitung eines taktierenden Kapellmeisters. Inwendig in der Ehrenpforte der medizinischen Fakultät stand „eine herrliche Musik von 7 Lauten, einem Instrument und zwo Geigen, die ganz lieblich spieleten". Auf der Ehrenpforte der juristischen Fakultät war „eine sehr liebliche Musik von einem Posatiff (tragbare Orgel) und Violen" aufgestellt, und die theologische Fakultät empfing die Einziehenden auf ihrem Bogen mit „einer herrlichen und sehr lieblichen Musica vocali." Unter den nun folgenden Festen, die in Feuerwerk, Festessen, Tanz und Turnier gipfelten, machten besonderes Aufsehen die Ritterspiele auf der gewöhnlichen Rennbahn im kurfürstlichen Lustgarten (außerhalb des Schlosses, in der Vor- oder Neustadt gelegen). Sie bestanden aus allerhand Turnierkämpfen mit Ringelrennen, Aufzügen und „Inventionen," wobei die anwesenden Fürstlichkeiten und ihr ganzer Hofstaat mitwirkten. Zunächst erschien hierbei, von Posaunen angekündigt, Pallas „auf einem sehr schönen, ganz mit Gold und Silber überzogenen und kunstreich ausgeschmückten Wagen, von 2 Drachen geführt". Neben ihr gingen Merkur und Chiron, der Centaur, dann folgten 8 Trompeter zu Pferd samt einem Mohren, der die Pauken schlug. Pallas hielt als Prologus eine längere Rede

in Prosa, worin sie mitteilt, daß sie Jason als „den einigen Spiegel und Kern aller Tugend und Tapferkeit" mit seinen Gefährten Peleus und Telamon aus den elysischen Gefilden „evocirt". Nun folgte der Aufzug Jasons, den der Kurfürst selbst darstellte, und seiner Gefährten auf der Argo. Nach einem Zwiegesang des darauf erscheinenden Orpheus, der zugleich auch sehr lieblich auf einer Laute spielte, mit einem Sirenenchor kam der Aufzug des Mars (Markgraf Joachim Ernst von Brandenburg) und der Venus, dann Ariovist (Herzog Friedrich von Würtemberg u. s. w.*) Beim Kübelstechen erschien auch Don Quichote als lustiger Ritter von der traurigen Gestalt.**) Reden in Prosa wechselten bei diesen mehrtägigen Festen ab mit Solo- und Chorgesängen und poetischen Deklamationen; eine Unmenge von Mitwirkenden, von Festwagen und prächtig aufgezäumten Pferden war vertreten. In mehreren Aufzügen wirkten die neun Musen mit, deren Thätigkeit einmal folgendermaßen bezeichnet wird: Die erste spielte kein Instrument, (hat also vielleicht gesungen), die zweite „schlug auf der Lauten", die dritte „spielte auf der Geigen", die vierte „spielte auf der großen Geigen", die fünfte „pfiff auf einer Zinken", die sechste „spielte auf einer Posaunen", die siebente „spielte auf einem Triangel oder Zimbel", die achte „auf der Zwergpfeifen", die neunte „auf der großen Flöten". Aus diesen knappen Angaben läßt sich der Charakter derartiger Hoffeste, bei denen der ganze Göttergarten der antiken Mythologie geplündert war, deutlich erkennen. Sie waren ein Gemisch von ritterlichem Spiel, Maskerade, Festzug und theatralisch-musikalischer Aufführung. Die ebenbeschriebenen Feste hatten in der glänzenden Hofhaltung Friedrichs V. natürlich noch manche Nachfolger, solange die Zeiten des Glücks und des Friedens für das Herrscherpaar währten, das nicht lange nachher von dem Kriegssturm des beginnenden dreißigjährigen Unwetters hinweggefegt wurde.

Als Friedrichs V. Sohn Karl Ludwig nach der schreckensvollen Katastrophe, die mit dem böhmischen Königstaumel über das pfälzische Haus und Land hereingebrochen war und die mit der Kultur vieler Jahrzehnte auch die künstlerischen Bestrebungen für lange Jahre vernichtete, die Regierung der verwüsteten Pfalz übernahm, war seine Aufgabe: Wiederaufbau von den allerersten Anfängen und Grundlagen an. Die

*) Der Herzog hatte 17 Instrumentalisten mitgebracht, der Markgraf von Brandenburg drei Kutschen voll Musikanten (sein Gefolge bestand aus 362 Personen mit 411 Pferden) auch die übrigen Fürsten hatten ihre Musikanten, darunter Lauteniſten und Harfeniſten mitgebracht.

**) Der Roman des Cervantes war 1605 zum ersten Mal veröffentlicht worden.

ersten Jahre seiner Regierung erforderten eine Konzentration seiner ganzen reorganisatorischen Thätigkeit auf dem politischen und sozialen Gebiete und dabei äußerste Sparsamkeit, so daß anfangs für die Kunst wenig übrig bleiben konnte. Erst in der späteren Zeit seiner langen und segensreichen Regierung konnte dieser Fürst, den man mit Recht einen der gebildetsten und geistvollsten Herrscher seiner Zeit nennt, und der auch auf litterarischem Gebiete einen vornehmen, selbständigen Geschmack zu erkennen gab, seiner Liebhaberei, dem Theater, Aufmerksamkeit zukommen lassen und größere Ausgaben zumuten. Von seiner Mutter, der unglücklichen Elisabeth Stuart, hatte er eine gewisse Anlage zur Dichtkunst geerbt, die er bisweilen noch in diesen späteren Jahren seines Lebens übte. Er hatte Kenntnisse in der französischen, englischen, italienischen und deutschen Litteratur und fand während seines Aufenthalts in England Gelegenheit, die großen Fortschritte des englischen Theaters seit Shakespeare kennen zu lernen.

Seine Liebe zum Theater übertrug sich auch auf seine Tochter Elisabeth Charlotte, die in ihren Briefen vom französischen Hof, an den sie durch eine tiefunglückliche Heirat gefesselt war, mehrmals beteuert, die Komödie sei ihr der liebste Zeitvertreib. Einmal (1698) schreibt sie, sie liebe die Komödien sehr, und verachte die Pfaffen, die das Komödienspiel verbieten, denn „erstlich seind die Comödianten arme Teufel, so ihr Leben dadurch gewinnen, zum andern so macht die Comedie Freude, Freude giebt Gesundheit, Gesundheit Stärke, Stärke macht besser arbeiten, also sollten sie es mehr gebieten, als verbieten.“ Die italienische Oper, die in ihrer letzten Lebenszeit aufzublühen begann, liebt sie nicht wegen des kolorierten Gesangs, dagegen rührt die Komödie sie oft zu Thränen. Von ihrem Vater Karl Ludwig schreibt sie einmal (1698): „J. G. unser Herr Vater selig pflegte zu sagen, daß keine schöneren Komödien in der Welt wären, als die englischen,“ und ein anderes Mal: sie habe ihren Vater sagen hören, daß die spanischen Komödien weit über die französischen gingen, daß aber die englischen über alles gingen.

Allerdings waren die englischen Stücke die Lieblingsunterhaltung Karl Ludwigs, er kannte und verehrte Shakespeare, den er sogar gelegentlich in seinen Briefen citiert, und in der ehemaligen Heidelberger Schloßbibliothek waren englische Dramen und Dramensammlungen reichlich vertreten, aber diese Vorliebe für dramatische Werke aus der Heimat seiner Mutter hatte keineswegs die ausschließliche Herrschaft inne. Neben dem damaligen Modedrama, dem Pastor fido von Guarini ließ er auch Dramen französischen Geschmacks aufführen und Stücke

von Andreas Gryphius; besonders der Peter Squenz scheint ihn sehr belustigt zu haben.[1] Bei diesen Aufführungen mußten Studenten neben berufsmäßigen Komödianten die Hauptrollen spielen; auch englische Schauspieltruppen, die in Deutschland umherzogen, sind dem Heidelberger Hofe nicht fern geblieben.

Schon 1598 und 1599 war die englische Komödiantentruppe des Robert Brown, die Landgraf Moritz von Hessen-Kassel in seine Dienste genommen hatte, nach Heidelberg gekommen, 1614 die zeitweilig in kurbrandenburgischen Diensten befindliche Truppe des John Spencer. Diese letztere wurde im Anfang des Jahres 1614 von Friedrich IV. nach Heidelberg berufen und blieb bis zur Ostermesse dort.[2] Englische Stücke erfreuten sich Karl Ludwigs besonderer Gunst und wurden häufig bei Hofe aufgeführt. Die Liselotte erinnert ihre Stiefgeschwister, die Kinder der Raugräfin Louise von Degenfeld, in ihren Briefen zu wiederholten Malen an die Aufführungen der Tragödie *Sejanus*. Bolte hat nachgewiesen,[3] daß es sich nur um den Sejanus des englischen Dichters Ben Jonson handeln kann, der 1603 von Shakespeare und seinen Genossen im Londoner Globetheater aufgeführt und 1605 zum ersten Mal gedruckt wurde. Pagen und Studenten wirkten mit, den Sejanus spielte der Bibliothekar Fuchs, den Drusus und Macro der Kurprinz Karl. Die von einem am Hof lebenden Engländer namens John Michel Girish herrührende deutsche Übersetzung, nach der dies Stück am Heidelberger Hofe zwischen 1663 und 1671 aufgeführt worden ist, befindet sich in der Kasseler Landesbibliothek,[4] welche unter ihren Schauspielhandschriften vier aus Heidelberg und aus dieser Zeit stammende enthält. Dieselben kamen nach dem Aussterben der simmernschen Kurlinie (1685) ebenso wie die ca. 4500 Bände umfassende Heidelberger Schloßbibliothek durch Erbschaft dahin.[5] Es war die Erbschaft der Mutter Karls, des letzten Kurfürsten aus dem Pfalz-Simmernschen Zweige, jener Charlotte von Hessen, die bereits 1662 wegen der Liebeshändel ihres Gatten Karl Ludwig mit Louise von Degenfeld Heidelberg verließ und sich nach Kassel zurückzog.

In der Kasseler Bibliothek hat sich handschriftlich ein weiteres Schauspiel erhalten, das ebenfalls der Zeit Karl Ludwigs angehört. Es betitelt sich „*Die ägyptische Olympia oder der flüchtige Virenus*, ein auf italienische Manier mit musikalischen Scenen geziertes Schauspiel", und wurde zur Feier des Geburtstags Karl Ludwigs 1667 verfaßt. Olympia ist eine ägyptische Prinzessin, die ihrem Geliebten, dem Prinzen Virenus aus Lybien nach Cypern folgt, wohin sich Virenus begeben hat. Sie ist in Männerkleidern unter dem Namen

Amidoro und tritt unerkannt als Page in den Dienst ihres Geliebten, der sie voll Verzweiflung entlassen hat, weil sie ihm einen Kuß verweigerte. Ein zweites Liebespaar Asteria, die Tochter des Königs Periphanaso von Cypern, die sich in Amidoro verliebt und Prinz Creonte, ihr Liebhaber, tragen zur Verwicklung der Handlung bei. Das komische Element ist vertreten durch Theophrastus, einen „wegen vielen Studierens hirnverrückten Doctor medicinae," ferner durch einen betrunkenen Bauer und durch Pickelhäring, den Diener des Creonte. Die Scenen dieser Personen — zwei Scenen sind dem Bauer zur extemporierten Ausführung frei gelassen — stehen natürlich in gar keinem Verhältnis zur Handlung. Mit dem Bauer treibt die Hofgesellschaft einen großen Ulk, indem sie ihn als König behandelt, solange bis der Bauer selbst an sein Königtum glaubt und schließlich betrunken abgeführt wird.

Die Sprache dieses Dramas, dessen Verfasser in der Handschrift nicht genannt ist, trägt den ganzen bombastischen Schwulst jener Zeit zur Schau. Drei Scenen sind in Versen gehalten: der Anfang, der Schluß und eine Scene im zweiten Akt, die den Neptun mit einem Chor von „Meerfräulein" auf die Bühne bringt. Von diesen Versscenen ist der einleitende Prolog als zur gesanglichen Wiedergabe bestimmt bezeichnet, die beiden anderen sind vielleicht ebenfalls musikalisch ausgeführt zu denken. Den in ein Lob Heidelbergs ausklingenden Prolog findet man als Beispiel der Poesie dieses Stückes im Anhang abgedruckt.[1]

Der Gemahlin Karl Ludwigs, der Kurfürstin Charlotte, ist das fünfaktige Schauspiel „Die getreue Octavia" von Christian Janeschky gewidmet, dessen Originalautograph sich ebenfalls in der Kasseler Bibliothek befindet.[2] Man denkt zunächst mit Beziehung auf Charlottens eigenes Schicksal an die von Antonius verlassene römische Octavia, aber nicht diese ist die Heldin des Stückes, sondern eine gleichnamige Tochter des Königs Durasso von Neapel. Ihre Liebeserlebnisse mit Fulvius, der sich aus gemeinem Soldatenstand zum königlichen Statthalter und Herzog von Abellino emporgeschwungen hat, und die in diese Liebesaffaire hinein verschlungenen Liebesgeschichten der schönen Herzogin Metella von Milan, die den neapolitanischen Hof besucht, und des Prinzen Admiratus von Sicilien, der verkleidet ebendahin kommt, um Octavia für sich zu gewinnen, bilden den weitausgesponnenen Inhalt dieser fünf Akte. Fulvius wird durch Metellas Schönheit von seiner geliebten Octavia abspenstig gemacht, reicht dieser aber doch am Ende nach mancherlei abenteuerlichen Zwischenfällen die Hand

zum Ehebunde, während Metella sich mit Admiratus vereinigt. Ebenso schwülstig wie die Reden der einzelnen Personen ist die ganze Handlung, die ein fortwährendes, ziemlich planloses Hin und Her von Liebesverwicklungen der beiden Paare darstellt, für unsern Geschmack geradezu ungenießbar, aber für jene Zeit vielleicht eine ganz achtbare dramatische Leistung. Verkleidungen und Verwechslungen sind darin an der Tagesordnung, auch die lustige Person fehlt nicht, die für Erheiterung des Zuschauers sorgt. Es ist Pasquin, des Prinzen Admiratus Diener.

Bei der Aufführung dieser Dramen wirkten, soweit nicht wandernde Truppen dabei beteiligt waren, Hofbedienstete und Studenten mit. Die Beiziehung der Studenten blieb nicht ohne Angriffe. Die strengen Heidelberger Kalvinisten äußerten schon 1663 ihre Bedenken gegen die häufigen Studentenaufführungen, und der Hofprediger Fabricius[1] mußte im Auftrag des Kurfürsten eine Verteidigungsschrift schreiben, die in seine 1698 erschienenen gesammelten Werke aufgenommen ist.

Ganz anders verhielt man sich katholischerseits gegen theatralische Aufführungen. In den Jesuitenkollegien wurden eifrig die lateinischen Schulkomödien gepflegt und oft mit großem Luxus, was Dekorationen und Maschinerie betrifft, ausgestattet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, schon zur Zeit der Regierung Karl Ludwigs und Karls erreichten diese Jesuitenkomödien ihren Kulminationspunkt. In Karl Ludwigs „Kleinen Ausgaben" von 1668—69 findet sich eine Stelle, wonach er die Wormser Jesuiten, die im September 1668 vor ihm „eine Comödie agiret" mit einem Douceur von 9 Gulden beschenkte.[2]

Lateinische Schuldramen dieser Zeit, die ihre Stoffe aus der klassischen Sagenwelt oder der biblischen Geschichte entnahmen, sind in Menge erhalten. Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt unter ihren Handschriften die Kopien von einigen gedruckten Heidelberger Schuldramen, die allerdings nicht bei Hofe, sondern bei Schulfestlichkeiten aufgeführt wurden. So z. B. aus dem Jahre 1682 das Drama „Aeneas pius in patriam et parentes . . . in Brabeuterio Paedagogio exhibitus XVII. Cal. Octob. MDCLXXXII", in lateinischen Hexametern geschrieben.[3]

In der siebenten Scene des ersten Akts steht ein „Hymnus sacratus Palladi" ein Chorgesang für Tenor und Baß (trojanische Knaben und Männer); die dabeistehende deutsche Übersetzung lautet:

Minerva, die du uns dein Bild gegeben
Und schützest Troja vor des Feindes Macht,
Die du bewahrest unser aller Leben
Und hemmest unsrer Feinde Muth und Pracht,

Alle müssen wir dich loben,
Künstler sein von dir gelehrt,
Weisheit wohnet bey dir droben,
Schilde seind durch dich geehrt.
Unsre Stadt kein Unglück naget
Und im Krieg kein Unfall plaget,
Durch dich alles wird vermehrt.

Die Münchener Abschrift teilt die Namen der Darsteller und ihrer Rollen mit; den Äneas spielte Georg Wilhelm Zinkgref aus Simmern, die Venus Johann Friedrich Lingelsheim aus Heidelberg, den Anchises Paul du Clos aus Metz; außerdem treten noch auf Priamus, Laokoon und seine Söhne, Cassandra, der Schatten des Hektor u. s. w.

Auch in dem „Aeneas exul" der 1687 in demselben Pädagogium aufgeführt wurde,[1] kommen Chorgesänge für Tenor und Baß vor, die in lateinischer und deutscher Fassung wiedergegeben sind (Akt I, 1 u. 4; Akt II, 5 u. 7; Akt III, 3 u. Akt V, 6). Auch hier sind die Darsteller angegeben. Den Äneas spielte Paul Benelle aus Metz, den Anchises Konrad Heinrich Kluck aus Edenkoben, den Ascanius Carl Casimir v. Bernstein aus Heidelberg, den Polyphem Johann Mathäus Haumüller aus Dirmstein. Als Trojani canentes sind 10 Studenten aufgeführt. Noch aus dem Jahre 1720 ist eine Heidelberger Schulkomödie in der Münchener Bibliothek erhalten;[2] sie betitelt sich „Judithae de Holoferne, iustitiae de impietate triumphus, lusus tragicocomicus" und wurde in der Aula des Heidelberger Jesuitengymnasiums bei Gelegenheit der Preisverteilung durch Karl Philipp im Oktober 1720 aufgeführt. Es sind drei Akte mit Präludium und Epilogus, teils in Versen, teils in Prosa geschrieben, ganz lateinisch. Als Probe des lateinischen Stils sei der Schlußchor mitgeteilt:

Vicit Judith, sonent plausus,
Superavit, triumphavit, detruncavit,
hostem stravit,
Dic triumphum, lata pubes,
Ite noctes, ite nubes,
Dicite victoriam!

Der Schauplatz der kurfürstlichen Theateraufführungen im Heidelberger Schlosse war der dicke Turm (so genannt wegen seiner 7 Meter dicken Mauern) der 1553 erbaut, unter Friedrich V. umgebaut und 1689 bei der französischen Zerstörung nach der Stadtseite hin abgesprengt wurde.[3] Hier haben nachweislich in den sechziger bis achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts die Theatervorstellungen stattgefunden. Hören wir den Chronisten Friedrich Lucä, der 1663/64 in Heidelberg Theologie

studierte. Er berichtet:[1] „An selbiger Ecke gegen die Stadt (wo das große Faß sich befindet) stehet der dicke Turm, und auf demselben ist das Theatrum, wo die Comödien gespielet werden. Inwendig ist der Platz des Turmes dergestalt weitläuftig, daß über hundert Tische bequem dargesetzet werden können. Einstmals ließ daselbst der Kurfürst die verkehrte Welt präsentieren. Die Hirsche jagten die Jäger, die Weiber schlugen die Männer, die Schüler castigierten die Präceptores, die Pferde ritten auf Menschen und so fort. Während des Ballets fiel aber von einer Lampe ein Funke in eines Pferdes Haar, von Hanf gemacht, und zündete dasselbe an. Da man auf den Turm nur durch eine enge Schneckentreppe steiget, so entstand ein gewaltiger Lärm unter den Zuschauern und alles drängte, ohne Rücksicht auf den Ruf des Kurfürsten, der zuerst hinaus wollte, nach der Thüre und suchte sich zu salvieren. Zum Glück unterdrückte man noch zeitig das Feuer durch Auflegung von Kleiderwerk; wegen der Höhe des Turmsaales aber und der hohen Fenster darin konnte der Rauch niemanden schaden."

Auch in seinem Schlosse in der Friedrichsburg, der Citadelle von Mannheim, wo Karl Ludwig sehr oft und sehr gern weilte, haben hin und wieder theatralische Aufführungen stattgefunden. Unter seinem Sohne Karl fand daselbst die Aufführung eines Ausstattungsstückes statt, das sich betitelte: „Die über Mars triumphierende Anmut."

Die musikalischen Verhältnisse am Heidelberger Hofe nahmen unter Karl Ludwig einen erheblichen Aufschwung, aber wie es scheint, erst in den sechziger Jahren. Noch um 1657 sehen wir die kurfürstliche Hofmusik in sehr einfachen Verhältnissen, wie aus folgender Thatsache hervorgeht. Als sich zu Anfang des genannten Jahres der Herzog von Würtemberg und andere hohe Personen zum Besuch in Heidelberg einfanden, mußte Sukkurs von auswärts verschrieben werden.[2] Der Haushofmeister wandte sich an den Verwalter einer benachbarten säkularisierten Abtei mit der Bitte, die Spielleute, „so bei der churfürstl. Kindtauf gewest," nämlich den Türmer und seine Gesellen wieder zu senden.

Ins Jahr 1665 fällt die Anstellung eines Organisten namens Johann Andreas Keller aus Worms.[3] Er wird nach seinem Bestallungsdekret vom 22. Febr. 1665 vom Kurfürsten „bei dero der Zeit bestellte Musik zu einem Organisten angenommen." Er hat außer seinem Organistendienst auch die Verpflichtung, die „Klavierinstrument" zu stimmen und die kurfürstlichen Kinder in der Musik zu unterrichten. Sein Gehalt beträgt 100 Gulden jährlich, dazu bezieht er an Kleidergeld 15 Gulden 56 Kreuzer. Anstatt des Tischs bei

Hof erhält er wöchentlich aus der Küchenschreiberei 1 Gulden 45 Kreuzer. Er muß eidlich versichern, den Anordnungen des Obermarschalls, Haushofmeisters und des „künftigen Kapellenmeisters" sowie der Kapellenordnung nachzukommen. Über die Anstellung dieses Kapellmeisters war nichts aufzufinden. In einem undatierten Hofstabsbesoldungslibell der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek[1] aus der Zeit des Kurfürsten Karl Ludwig,*) wonach sich der Gesamtaufwand für dessen Hofstaats Besoldung und Verköstigung auf 50744 Gulden 30 Kreuzer 4 Heller belief (es sind darin alle Angestellte vom Hofmarschall bis herab zum Füllenknecht, dem Heubinder und der Hühnerropferin verzeichnet) finden wir nur folgende Angehörige der Hofmusik: den bereits erwähnten Hoforganisten Keller (Besoldung und Kleidergeld 115 fl. 56 Kr., Kostgeld 91 fl., 2 Fuder Wein 80 fl., 20 Malter Korn 40 fl. = 326 fl. 56 Kr.), den Hoforganisten Schreiber (Besoldung 100 fl., Tisch bei Hof 91 fl., Logement 18 fl. = 209 fl.), sieben Hoftrompeter (jedem 133 fl. Besoldung, 6 fl. Heugeld, 5 Ohm Wein, 8 Malter Korn, 30 Malter Hafer und Livree in Summa = 1437 fl. 20 Kr.) einen Hofpauker (Besoldung 180 fl., Futter für ein Pferd und die Livree = 210 fl.) einen Stabstrompeter (Besoldung 144 fl., den Tisch bei Hof à 1 fl. 45 Kr. wöchentlich = 91 fl., Losament von der Stadt 20 fl., Futter für ein Pferd 30 fl., 365 Gebund Heu 5 fl. 38 Kr., 182 Gebund Stroh 3 fl. 10 Kr. in Summa = 293 fl. 48 Kr.)

Auch zwei italienische Hofmaler erscheinen in diesem Libell, das merkwürdigerweise keinen einzigen Hofsänger enthält; für die beiden Maler wird zusammen jährlich die Summe von 252 fl. aufgewendet; ferner der Tanzmeister Pelletier, der 206 fl. Besoldung und 117 fl. Kostgeld, zusammen 323 fl., also mehr als beide Maler bekommt.

Dies Libell enthält demnach für unsere Zwecke auffallend wenig; dagegen findet sich in dem kulturhistorisch sehr wertvollen Civilbestallungsbuch des Kurfürsten, 1664—70, (im Karlsruher Generallandesarchiv[2]) eine interessante Urkunde über die Anstellung des italienischen Sängers Ludovicus Porta, Januar 1667. Er wird zuerst nur auf ein Jahr versuchsweise engagiert gegen eine Besoldung von 200 Reichsthalern; er erhält außerdem als wöchentliches Kostgeld 7 Gulden (oder 1 Fuder Wein und 12 Malter Korn jährlich), freie Wohnung und wenn er bei Hofe singt, freie Tafel bei Hofe. Seine Thätigkeit hat sich nicht allein auf Gesang, sondern auch auf Gesangsunterricht

*) Dasselbe fällt mindestens nach 1667/8, da Karl Ludwig erst in dieser Zeit den darin vorkommenden raugräflichen Titel verliehen hatte.

zu erstrecken. Er muß „zwei Jungen und einen Kerl", die er auswählen kann, zusammen vollständig im Gesang ausbilden; die beiden Jungen sollen Diskantisten, der Kerl Tenorist oder Bassist sein. Nach Ablauf des Lehrjahres werden sie geprüft, und wenn sie dergestalt „abgerichtet" sind, „daß sie diejenigen Stück, so man ihnen vorlegen wird, perfect absingen, und in dem Trillo wohl exerciert" sind, erhält Porta für jeden der drei 50 Reichsthaler.

Der Kurfürst war demnach bedacht, sich einen tüchtigen Nachwuchs für seine Hofkapelle heranzuziehen. In seinem letzten Lebensjahre (1680) scheint Karl Ludwig eine ganze italienische Vokalkapelle gehabt zu haben, denn am 29. Mai 1680 schreibt die Raugräfin Caroline, die Tochter Karl Ludwigs, an ihren Bruder, den Raugrafen Karl Ludwig:[1] „Nun seind wir auch einmal wieder nach Heidelberg mit J. C. D. kommen, umb das Pfingstfest hier zu halten. Die neuen italienischen Musikanten werden ihre Stimm auch dabei erklingen lassen."

Auch einen Tanzmeister hatte Karl Ludwig in seinem Dienste, es war 1664 der Franzose Adrian de la Croix, der 120 Reichsthaler, 2 Fuder Wein, 24 Malter Korn, 15 Wagen Holz und Futter für ein Pferd erhält.[2] Sein Nachfolger war der noch 1684 vorkommende Pelletier. Nach einer Dienstinstruktion von 1668 hatte der Tanzmeister die fürstlichen Kinder, die Hofdamen und Pagen zu unterweisen, auf seine Kosten einen guten Violinspieler anzustellen u. dgl. Er hatte natürlich auch die Ballets einzustudieren und zu leiten, die bei Hofe teils von berufsmäßigen Tänzern, teils von Herren des Hofes, Pagen und Studenten aufgeführt wurden. Wenn Schletterer (Singspiel 185) zuverlässig unterrichtet ist, kam bereits 1661 das Ballet „Verstörte Lust" von Louis de la Marche in Heidelberg zur Aufführung.

Seitdem Ludwig XIV. von Frankreich im Jahre 1653 vor seinem ganzen Hofe in einem zu Versailles aufgeführten Schauspiele mit einer seiner Mätressen Menuett getanzt hatte, wurde es auch in Deutschland, wo die französische Mode allmächtig war, Sitte, daß sich fürstliche Personen neben Berufskomödianten, neben Bürgerlichen und Adligen an Schauspiel und Ballet beteiligten. Der Dresdener Hof, an dem Theater und Musik schon zu prächtiger Entfaltung gekommen waren, ging auch hierin voran. Von den Pfälzern folgte besonders gern Kurfürst Karl, der unbedeutende Sohn Karl Ludwigs, dieser französischen Sitte. Schon als Kurprinz tanzte er in der Komödie mit. Unter seiner Regierung wurden die Aufführungen bei Hofe prunkhafter, an die Stelle einfacher Komödien traten prächtige

Ausstattungsstücke in französischem Geschmack, die ein merkwürdiges Gemisch von Oper, Schauspiel und Maskerade bilden.

Die Kasseler Landesbibliothek besitzt eine Reihe alter, außerordentlich seltener Foliodrucke, die teils Beschreibungen solcher Maskeraden, teils Texte der aufgeführten Schauspiele sind.[1] Einige dieser Beschreibungen sind in Alexandrinern abgefaßt von einem Poeten, der sich bald „der deutsche Petrarca" nennt, bald mit den Anfangsbuchstaben seines Namens L. B. B. E. bezeichnet. Aus der Beschreibung der 1681 aufgeführten Jäger- und Schäfer-Maskerade „huldenvolle Frühlingslust" geht hervor, daß der Dichter selbst seine Verse bei dem Aufzug recitierte. Man darf wohl mit Sicherheit auf L. Beger, den kurfürstlichen Antiquar und Bibliothekar (bibliothecarius electoralis) raten,[2] der z. B. im Mai 1682 im „Phöbischen Reich" den Mercurius darstellte. Jedenfalls rühren von ihm auch die Ideen zu diesen Festspielen, sowie die darin eingestreuten Lieder und poetischen Reden her. Die ganze antike Götter- und Heldenwelt pflegte in diesen Aufzügen und Festmaskeraden zu erscheinen, so z. B. in der vom „Teutschen Petrarca" besungenen, am 6. Januar 1682 im Heidelberger Schlosse aufgeführten „Vermählung Turni und Camillae". Der ganze Hof, Kurfürst und Kurfürstin, sowie fremde Fürstlichkeiten und Gesandte mit eingeschlossen, wirkten bei diesen Maskeraden mit, wie die in den meisten Fällen beigedruckte Personenliste beweist. Es war dafür gesorgt, daß jeder Mitspielende seine bestimmte Dame bekam; so traten in der 1681 aufgeführten „Frühlingsaufmunterung", worin die größten Helden und die größten Gelehrten aus drei Weltteilen unter Anführung des Mars und der Pallas zusammenkamen, folgende Paare auf:

Ein Erbar teutsches Weib würd Freundsberg zu gesellet,
Ein anders gleicher Form an Schertlins Hand gestellet.
Es schickt Italien des Malatesten Frau:
Des Hemskerks seine kam auß Holland auff die Schau.
Corvini Liebste wurd auß Ungarn hergeführet,
Und auß Albanien, was Scanderbeg berühret:
Die teutsche Doctorin wurd Langen anvertraut,
Auff die Olympia hat Scaliger gebaut.
Es trat Lavinia mit andern an den Reyhen,
Armida wollte noch nach ihrem Reinald freyhen.
Ein altes Mütterlein den Archimides Ehrt;
Zu Muliasses hat die junge sich gekehrt.
Die Afrikanerin muß Assembeg bedienen.
Auß Frankreich ist ein Theil dem Bassompierr' erschienen.
Dem Aristoteles nach seiner Klugheit Macht,
Hat man die Weissesten von den Sibillen bracht u. s. w.

Die Rollen wurden durchs Loos verteilt, wenigstens war es so bei dem bereits erwähnten Jäger- und Schäferspiel „Huldenvolle Frühlingslust", das am 14. Februar 1681 im Heidelberger Schloß aufgeführt wurde. Der große Festsaal des Schlosses war ganz mit grünen Forlen ausgeschmückt, hier zog Abends die ganze Schäfergesellschaft ein, die vorher auf einem mit Blumen und Laubwerk überdeckten Wagen „unter dem anmutigen Getön der von Schäfern geblasenen Schalmeien" aus der Stadt auf das Schloß gefahren war. Sie wurden empfangen von den Jägern und Jägerinnen, an deren Spitze sich Diana mit Phoebus befand. Ihnen voraus zogen 12 Violinisten, „alle poetisch ausgekleidet, mit Lorbeerkränzen umb das Haupt." Die Schäfer und Schäferinnen, die von Aurora und Tithonus geführt wurden, waren alle gleich gekleidet. Sie trugen auf dem Kopf bunte Blumenkränze und in der Hand ihre Schäferstäbe. Ihre Röcke waren mit kostbaren Spitzen und weißem Flor besetzt. Nachdem der „deutsche Petrarca" seine Alexandriner vorgetragen hatte, sang eine anmutige Schäferin zur Laute ein Schäferlied, das also begann:

Silber-blancke Sternenwonne
Und du Rosen-gleiche Pracht
Denen auch die Güldne Sonne
Kaum kann werden gleich geacht!

Lasset Euren Glantz heut schauen!
So viel Schäfferinnen gehn
Auff beliebten Jetten-Auen!
So viel Euch zu Diensten stehn.

Die vergnügte Wollen-Herden
Können nirgends besser seyn,
Als wo sie bestrahlet werden
Von solch angenehmem Schein u. s. w.

Auch im folgenden Jahre, im März 1682, führte die Heidelberger Hofgesellschaft ein Schäferspiel auf, das sich „Schäferfreude" betitelte. In festlichem Zug begaben sich Winterschäfer, Frühlingsschäfer, Sommerschäfer und Herbstschäfer in den als Schäferhaus ausgeschmückten Saal. Vier Arkaden darin entsprachen den vier Jahreszeiten und waren demgemäß ausgeziert. Jede der vier Parteien — die Winterschäfer hatte das Loos des Vorrangs getroffen — stellte sich in ihre Arkade. „Darauf wurde eine Music zu vier Chören, bei dem Winter mit Violinen, bei dem Frühling mit Flöten, bei dem Sommer mit Vocal-Stimmen und bei dem Herbst mit Schalmeien präsentiret und zum dritten mal wiederholet." Die dabei gesungenen Verse handeln von dem Glück des Schäferlebens. Merkur tritt auf und preist das

Lob des Winters vor den übrigen Jahreszeiten mit dem Hinweis auf alle die Freuden, die der Winter bringe:

Arkadien erhebt im Winter seine Güter,
Da kan die beste Frucht in höchstem Wachsthum stehn.
Die temperirte Luft erfrischet die Gemüther
Und läßt auff reichem Sahl erfreute Scharen gehn.
Hier seind Pomrantzen-Bäum und güldene Citronen!
Da grünt deß Lorber-Stamms belebter Walt hervor.
Kan wohl deß Sommers Zelt ein solcher Schatz bewohnen,
Alß hier das volle Reich des Winters hebt empor? u. s. w.

Man umarmt sich und begiebt sich dann auf Merkurs Einladung zur Tafel, die durch mehrstimmige Winter-, Frühlings-, Sommer- und Herbst-Lieder verschönt wird. Ein Tanz beschließt das Schäferfest.

In dieselbe Gattung halbtheatralischer Maskenspiele gehören die sog. Wirtschaften, die damals an allen Höfen beliebt waren. Man kleidete sich in Bürger- und Bauernkostüme oder irgend eine Volkstracht und ließ sich von dem meist als Wirtspaar maskierten Fürstenpaar bewirten. Bei der am 20. Januar 1682 auf dem Heidelberger Schlosse gehaltenen „Wirtschaft" machte Joh. Phil. v. Zillhard, ein Kämmerer des Kurfürsten, den Wirt zum wilden Schweinskopf und Freifrau Anna Susanna v. Crailsheim die Wirtin. Der Kurfürst stellte einen Schweizer, die Kurfürstin eine Schäferin dar. Der Kammerpräsident und Hofrichter erschien als Bäcker, ein Kämmerer als Metzger, ein Hauptmann des Leibregiments als Bürgermeister u. s. w.

Ebenfalls den Charakter einer Wirtschaft trug die „Raguseische Kirchweih," die am 16. Febr. 1682 auf dem Heidelberger Schloß gehalten wurde. Fremde Kaufleute, Taschenspieler, Komödianten, Marktschreier, Quacksalber, Federfechter, Seiltänzer und sonstige Jahrmarktbesucher treffen zusammen mit den Bürgern der Stadt Ragusa; eine Gesandtschaft des türkischen Sultans Mahomet zieht ein, sie wird in feierlicher Audienz empfangen, dann amüsiert man sich, musiciert, tanzt und speist. Ein großer Saal im Friedrichsbau und drei anstoßende Gemächer waren der Schauplatz dieses bunten Kirchweihfestes. Der Saal war „als ein Wirtshaus mit grün gewürkten Tapeten ausgeschlagen, die Gemächer als die Stadt Ragusa mit einer durch Malerei vorgebildeten und mit grobem Geschütz versehenen Mauer von außen bekleidet. Inwendig in dem ersten Gemach wurden allerhand Kramläden, in dem zweiten vier Theatra oder Schaubühnen aufgebauet, das dritte, welches das Rathaus bedeutete, wurde ingleichem mit einer Mauer von außen umgeben." In den vier Theatern machten allerlei Komödianten ihren Hokus-Pokus; auf einem saß ein Quacksalber, der hatte neben

sich „einen visierlichen Pickelhäring und einen lebendigen Affen auf dem Theatro sitzen, welche beide ingleichem mit allerhand lächerlichen Gestikulationen und Possen die Umstehenden ergetzten."

Wenn es die Jahreszeit gestattete, wurden derartige Maskeraden auch im Freien abgehalten, so z. B. im Mai 1682, wo man zur Feier der Anwesenheit des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach und seiner Gemahlin das „Phöbische Reich" im kurfürstlichen Schloßgarten aufführte. Daselbst war ein Parnaß mit allem Zubehör errichtet, „umb und umb mit grünem Laubwerk, anmütigen Lorbeerbäumen, lustigen Felsen, bunten Blumen bekleidet und ausgezieret;" der Marstall diente als „Phöbi Lusthaus." Der fürstliche Gast selbst war Phöbus, seine Gemahlin Daphne. Die vier großen Monarchen Ninus, Cyrus, Alexander (Kurfürst Karl) und Cäsar huldigten ihnen zuerst in glänzendem Aufzug zu Pferd, dann zu Fuß mit zierlichen poetischen Anreden, die ein Chaldäer, ein persischer Magus, ein griechischer Philosoph und ein römischer Poet vortrugen. Phoebus ließ sich für diese Huldigungen durch Merkur bedanken, den Merkur stellte der kurfürstliche Antiquarius und Bibliothekarius L. Beger dar. Auch die neun Musen (kurfürstliche Hofmusiker) trugen durch Vokal- und Instrumentalvorträge zur Verherrlichung der fürstlichen Gäste bei. Unter Geschützsalven begab sich die ganze antike Gesellschaft zur Tafel, die zwischen dem „Lustwald" und den „Blumenfeldern" im Freien aufgestellt war. Die vorher gesungenen Lieder und die Musikvorträge wurden während der Tafel wiederholt. Jede Gesundheit, die dabei ausgebracht wurde, war begleitet von Paukenwirbel, Trompetenfanfaren und dem Donner der schweren Geschütze. Abends begab man sich ins Schloß, wo ein Tanz den Freuden-Aktus beschloß.

Solche nach einer genau vorher bestimmten Generalidee veranstalteten Maskeraden konnten sich theatralischen Spielen nähern, wenn die zu Grunde liegende Idee irgend welche poetische Bedeutung hatte und dementsprechend durchgeführt wurde. Ansätze hierzu lassen sich in verschiedenen der bereits erwähnten Spiele konstatieren. Etwas weiter ist man schon in dem am 8. Januar 1683 aufgeführten „verkleideten Aufzug" „Die unüberwindlichste Tomyris" gekommen. Dies „Stück" klingt an die bekannte Sage von den Scythen- und Amazonenkämpfen an: die unüberwindlichen Amazonen nehmen nach der siegreichen Schlacht an der Thermodonbrücke die überlebenden Scythen gefangen und machen sie zu ihren Sklaven; da überwindet sie die Liebe, und, ihre Königin voran, reichen sie den Besiegten die Hand zum Ehebunde. Hier ziehen die Amazonen unter ihrer Königin Tomyris

und die Gefangenen, unter denen sich auch Deutsche, Holländer, Griechen, Türken, Schweizer, Polen, Assyrier, Ungarn, Janitscharen und Spanier, Cyrus, Theophrast und Malaspina befinden, unter dem Armenierkönig Artabano auf. Jede Amazone erhält von der Königin die Erlaubnis, sich einen Sklaven, der ihr am besten gefällt, auswählen zu dürfen, und zwar werden die Sklaven feil geboten von einem persischen Magus, der, wie es scheint, die einzige redende Person des Stückes ist. Nach der Verteilung der Sklaven erscheint der „Wirt" und ladet die ganze Gesellschaft zur Tafel. Während der Tafel wird ein Lied gesungen, in welchem darauf angespielt ist, daß die unüberwindlichen Amazonen der Macht Cupidos unterlegen sind.

Götterhochzeiten waren ein beliebter Stoff für derartige Maskenspiele. Im Februar 1682 spielte man in Heidelberg die „Vermählung Cupidinis und Psychen", der die Helden des Altertums mit ihren Tugenden und die arkadischen Schäfer mit ihren Nymphen beiwohnten. Man versammelte sich im Vorgemach des Kurfürsten und zog geleitet von Pagen, die Windlichter trugen, von dort durch den Königssaal, den inneren Schloßhof und den Ottheinrichsbau in das zubereitete Zelt. Hier ertönte beim Eintritt „eine Musik von Violinen, Zinken, Posaunen, Schalmeien und Vokalstimmen auf vier Choren gemacht". Darauf verlas der „teutsche Petrarca" ein Huldigungsgedicht, in dem er dem Brautpaar Cupido und Psyche Glück wünschte. Nach abermaliger „Musik in vier Choren" erschien ein Cupido in den Wolken und richtete seinen Pfeil auf Psyche. Zugleich sprangen zwei als Cupidines verkleidete Knaben hervor und tanzten eine Entree. Ihnen folgte Hymenäus mit einem Pas seul und darauf wieder „eine Musik zu vier Choren". Nun verlas der „teutsche Petrarca" ein zweites Reimgedicht, bei dessen Worten: „Laßt das Bett mit Myrthen streuen!" allerhand Blumen und parfümiertes Laubwerk aus den Wolken herabgeworfen wurde. Nach einem Schlußgesang umarmte man sich, von Merkur dazu aufgefordert, und ging zur Tafel.

Es lag sehr nahe, auf diese Weise auch ein wirkliches Brautpaar aus der Hofgesellschaft zu feiern. Das geschah bei der am 20. Januar 1683 aufgeführten „Coniunctio Martis et Veneris" zu Ehren der Vermählung des kurfürstlichen Stallmeisters und Kommandanten von Frankenthal, Grafen Karl Ludwig von Sayn-Wittgenstein mit Anna Metta von Bruckendorf. Das neuvermählte Paar erschien als Mars und Venus und ließ sich von Helden des Altertums mit ihren Tugenden und Vertretern aller möglichen Nationen, die mit fremdländischen Sklavinnen erschienen, huldigen, sowie durch Vokal- und

Instrumentalvorträge der Hofmusiker und die poetische Anrede eines Magus (hinter dem jedenfalls der teutsche Petrarca Beger versteckt ist) feiern. Hierbei trat der Kurfürst als Hannibal, die Kurfürstin als barbarische Sklavin auf.

Besonderes Interesse verdient die am 20. Februar 1683 aufgeführte „Coniunctio der Ehren und der Vergnüglichkeit", weil hierin der Übergang zum moralisierenden und allegorisierenden Schauspiel deutlich erkennbar ist. Cato und Diogenes streiten sich mit Plato und Demosthenes über den Vorzug der Ehre oder der „Vergnüglichkeit", sie geraten dabei in so „spitziges Gezänk", daß sie sich darüber fast in die Haare geraten. Da erscheint unter Blitz und Donner die Göttin Aeternitas und belehrt sie, daß weder Ehre ohne Vergnüglichkeit, noch Vergnüglichkeit ohne Ehre bestehen könne. Auf ihr Geheiß wird Epaminondas auf den Thron der Ehre, die Tugend auf den Thron der Vergnüglichkeit (!) gesetzt, und beide unter Vermittlung der Philosophen ehelich verbunden. Zum Zeichen wahrer Freundschaft vertauschen darauf Epaminondas und die Tugend ihre Thronsitze, während „in dem blaugewölkten Himmel" eine Vokal- und Instrumentalmusik erschallt. Hymen erscheint und wünscht der Vereinigung Glück und Segen. Man „embrassierte" sich und ging unter den Klängen einer Instrumentalmusik zur Tafel.

Den einzelnen Personen sind die Verse, die sie zu sprechen haben, genau vorgeschrieben; der gleichzeitige Druck, der noch im Stil einer nachträglichen Festbeschreibung gehalten ist, teilt sie im Wortlaut mit. Dasselbe ist der Fall bei dem ganz ähnlich aufgebauten Festspiel „Die über Mars triumphierende Anmut", das am 23. Oktober 1683 im Schloß Friedrichsburg in der Citadelle von Mannheim zu Ehren des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg aufgeführt wurde. Es ist die erste musikalisch-theatralische Hofvorstellung in Mannheim, von der wir sichere Kunde haben: ein seltsames Gemisch von Maskerade, Oper, Ballet und Schauspiel. Der fürstliche Gast wirkte selber mit (als Zephyr), ebenso Kurfürst Karl, der hier wie in dem zuvor besprochenen Stück den Helden Roland spielte und als Dame seine Geliebte Sophie Elisabeth Rüdt v. Collenberg gewählt hatte.

Mars mit seinen auserwählten Helden: Roland, Karl von Bourbon, Soliman, Rinaldo, Tankred, Gaston de France, Achilles und Epaminondas hat verschiedene Angriffe zu bestehen, die er alle siegreich zurückweist: zuerst den Angriff des Reichtums, dann des Neids, darauf der Armut, die sich alle für mächtiger dünken als die Tapferkeit. Zuletzt erscheint die Anmut (Venus), begleitet von Cupido und Amoretten; ihr gegenüber muß Mars seine Verteidigung aufgeben

und sich für besiegt erklären. Während Venus einem jeden der Helden eine Nymphe zuführt und sich selbst dem Mars zugesellt, wenden sich alle dem über ihnen in den Wolken thronenden Götterpaar Zephyrus und Flora zu, dem sie mit Lobpreisungen huldigen. Die Rolle des Zephyrus, der nur wenige Verse zu sprechen hatte, war dem Gast, Johann Friedrich Markgrafen von Brandenburg, zugefallen. Als Flora stand ihm die Baronesse Franziska Barbara von Welz zur Seite.

Unter Pauken- und Trompetenschall ging man zur Tafel. Von dem Tafelliede, das die Allegorie Zephyrus-Flora einigermaßen zu erklären sich bemüht, sei der Anfang als charakteristische Probe dieser Hofpoesie wiedergegeben:

Wo fürstliche Zweige den Himmel besteigen,
Da müssen der Erden Gebürge sich neigen,
Das bunde geblüme der Floren entsteht,
Wo Zephyr die Wälder mit Bisem durchweht.
Die Erde verehret,
Was Freude vermehret,
Die Berge zerfallen,
Weil Fürstlicher Zephyr sein Jubel läßt schallen.

Du, grosser Fürst Friedrich, hast beydes gegeben.
Du druckest der Stoltzen begieriges Leben.
Du crönest die Pfältzer mit Freuden-Gesträuch
Und setzest dir Thronen in himmlischem Reich.
Mars machest du grünen,
Dem Frieden zu dienen;
Die Helden entflammen
Zu schützen des Zephyrs erhabenen Stammen.

Interessant ist die Verwendung der Hofmusik und des Ballets bei dieser Aufführung, die wie alle übrigen mit einem Gelage und Tanz schloß. In einem großen Saal war ein „Amphitheatrum" errichtet, in dessen Mitte der Thron des Mars einige Stufen hoch aufgestellt war. Daneben hatten Zephyrus und Flora ihren Thronsitz. Das ganze war mit Wolken, „einen Himmel zu präsentiren," abgeschlossen. Die Teilnehmer versammelten sich in dem sog. mittleren Pavillon. Von hier zogen zuerst Zephyr und Flora „mit vorher spielenden Violinen" in den Festsaal und nahmen auf ihrem Wolkenthron Platz. „Ihnen folgten die übrigen zu der Aktion gehörende Manns- und Weibs-Personen, paar- und paarweis, und stellten sich zu beiden Seiten des Amphitheatri in die Arcaden. Darauf kam Mars auf jeder Seite von vier Helden begleitet mit vorher schallenden Pauken und Trompeten und unter Trommelschlag hernachfolgender Compagnie Cuirassirer. Die Pauken und Trompeten stellten sich an ihren Ort,

Mars setzte sich auf seinen Thron, die acht Helden stellten sich zu beiden Seiten auf des Thrones Staffeln, die Cuirassier blieben vor dem Thor (Thron?) zu beiden Seiten auf der Wacht stehen."

Das Erscheinen des den Reichtum personifizierenden Pluto (Plutos ist natürlich gemeint!) wurde musikalisch vorbereitet, indem „mit Violinen eine traurige Melodie gespielt wurde". Ebenso wurde das Auftreten des Neids und der Armut durch eine musikalische Introduktion angekündigt, bei ersterem durch „eine widerwärtige und durcheinanderlaufende Melodie", bei letzterer durch „eine traurige Melodie". Der dreimalige Sieg des Mars wurde durch drei Lieder gefeiert, in denen seine Macht verherrlicht wird.

Pluto bringt zwei alte Geizhälse mit, die eine Entree tanzen; „sie besahen und küßten unter dem Tanz ihre Schätze, klopften auf die Taschen und machten verschiedene unter dergleichen Leuten gewöhnliche Gestikulationen". Der Neid läßt zu seiner Assistenz ebenfalls ein Ballet tanzen von „zwei Pedanten mit recht schulmeisterischem Habit, kurzen Mänteln und weiten Hosen". Während des Tanzes „deuteten sie bisweilen nach pedantischer Gewohnheit mit der Hand auf ihre Stirn als den Sitz ihrer weltbezwingenden Weisheit". Die Armut ist begleitet von einem „krummhinkenden und bucklichten Bettler", der einen Tanz „mit verschiedenen seinen Qualitäten gemäßen Figuren" ausführt.

Vor dem Erscheinen der Venus erschallt eine „überaus anmutige und liebliche Musik", die Mars und seine Helden einschläfert. Während ihres Schlafes kommen zwei Amoretten mit Fackeln und tanzen eine Entree. Nach Beendigung ihres Tanzes hob die vorausgehende anmutige Musik wieder an, während der Venus mit Cupido erschien, um Mars und seine Helden zu fesseln. Unter dem Schall der Pauken und Trompeten erwachen die Helden wieder.

Noch in höherem Maße trägt das im Februar 1684 am Heidelberger Hofe aufgeführte Schauspiel „Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit" den Charakter eines Bühnenstückes, allerdings eines solchen, bei dem die Gattungsbezeichnung große Schwierigkeit machen würde. Aus dem gleichzeitigen Foliodruck[1] erfahren wir nicht nur die Namen der Darsteller wie bei den früher besprochenen Stücken, sondern wir erhalten auch einen Einblick in das damalige Kostüm- und Dekorationswesen, da dem Texte zahlreiche gute Kupfer beigegeben sind, welche die Hauptmomente des Stückes darstellen. Sie sind gestochen von dem bekannten Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus (1645—1719), von dem auch verschiedene schöne Ansichten des Heidelberger Schlosses herstammen.

Wenn diese Abbildungen als genau und naturgetreu gelten dürfen, so hatte die Rahmen-Öffnung der damals zur Verwendung kommenden Bühne ungefähr eine Breite von 15 und eine Höhe von 10 Metern; rechts und links war sie von korinthischen Säulen eingefaßt, zwischen denen links die Statue der Wahrheit, rechts die der Geschichte stand. Oben über der Bühnenöffnung hielten zwei Löwen das kurpfälzische Wappen. Die Bühne scheint nur 2—3 Kulissengassen tief gewesen zu sein. Von Soffiten ist auf keinem Bilde etwas zu bemerken. Die antiken Kostüme sind mit Ausnahme der bei den Ballets verwendeten nicht so stark barockisiert, als man eigentlich nach dem Zeitgeschmack erwarten sollte. Was die Dekorationen anbelangt — die Scene hat 17 Veränderungen aufzuweisen — so scheinen sie schön und wirkungsvoll gewesen zu sein.

Der Inhalt des von Lorenz Beger verfaßten Stückes ist moralisch-allegorischer Art, das Ganze klingt zuletzt in eine Lobeserhebung des Fürstenpaares und seiner Gäste aus. Es giebt in seinem Verlauf Gelegenheit zu den mannigfaltigsten historischen und mythologischen Scenen und Ballets, die nur in losem Zusammenhang mit einander stehen.

Zu Anfang erscheinen „die Göttin der Gedächtnis" und „die Göttin der Ewigkeit", dargestellt von einem Studiosus und einem Kanzlei-bedienten, sie steigen aus den Wolken in einen königlichen Saal hernieder und singen. Nach einem darauffolgenden kurzen Dialog der beiden treten acht Philosophen auf (dargestellt von Offizieren und Beamten) und disputieren, welches die höchste Tugend sei. Chrysippus meint: die Treue, Zeno: die Gerechtigkeit, Anaxagoras: die Gütigkeit, Aristoteles: die Tapferkeit, Thales: die Freundschaft, Anthistenes: die Mäßigkeit, Solon: der kluge Sinn, Plato: die Frömmigkeit. Sie geraten hart hintereinander. Zeno erklärt:

Ihr Herrn, in rechter Form, wer möchte disputieren,
Wann jeder ins Gelach gleich dummen Gänsen schwätzt!

Um den Streit zu schlichten, erscheint die Göttin der Aufrichtigkeit, dargestellt vom Dichter selbst, dem kurfürstlichen Antiquarius und Bibliothekarius Beger. Sie redet die erstaunten Philosophen an:

Ich sag' euch ins Gesicht, ihr habt noch nicht gefunden,
Was ihr mit solchem Fleiß und Eifer habt gesucht.

Und sie entführt die Philosophen mit sich in die elysäischen Gefilde. Der Göttin des Gedächtnisses aber befiehlt sie, Historien und Thaten tugendhafter Menschen wieder ans Licht zu bringen; danach sollen dann die Philosophen sich ein Urteil über die höchste Tugend bilden.

Soweit die Einleitung. Die Pause bis zum Beginn der Tugendexempel füllt eine Balletscene aus, ein Pas seul getanzt vom Balletmeister Pelletier als Mars „auf einem offenen Feld mit einigen ruinierten Gebäuen."

Darauf werden die Exempel der einzelnen, zu verherrlichenden Tugenden vorgeführt, teils in „redenden Aktionen", teils in Ballets. Als erstes Exempel ist die Geschichte von Mucius Scävola dramatisiert. Der Kurfürst Karl selbst spielte den Mucius, der vor dem Etruskerkönig Porsena seine Rechte in die Flammen steckt. Nach einem von fünf Angehörigen des vornehmen Hofadels getanzten Jägerballet werden wir nach Lokri versetzt. Hier hat Zaleukus, der Gesetzgeber, nach dessen Gesetz auf Ehebruch die Strafe der Blendung steht, seinen eigenen Sohn wegen dieses Vergehens zu der gesetzlichen Strafe verurteilt. Durch die Bitten des Volkes läßt er sich bewegen, an dem Schuldigen nur an einem Auge die Blendung vollziehen zu lassen, läßt aber dafür sich selbst, um der Strenge des Gesetzes, das Blendung auf zwei Augen verlangt, zu genügen, ebenfalls ein Auge ausstechen.

Diesem Exempel der Gerechtigkeit folgte ein Ballet von Camillus und dem Falisker Schulmeister. Als Inhalt dieses Ballets, in dem der Balletmeister Pelletier den Schulmeister darstellte, wird folgendes angegeben: „Als Camillus die Falisker nach etlichen Treffen in die Stadt Valerii eingeschlossen und nunmehr belagert hielt, führt ein Schulmeister der vornehmsten Bürger ihre Kinder, welche er in seiner Disziplin hatte, gleichsam spazieren vor die Stadt in das römische Lager und übergab dieselbe Camillo mit der Versicherung, daß durch derer Gefangenschaft die Stadt zu der Übergab leicht würde gebracht werden, hoffte deswegen eine gute recompens. Camillus ergrimmte über den Verräter, ließ ihm die Hände auf den Rücken binden und also von den Knaben aus dem Lager wieder in die Stadt mit Ruten streichen. Als die Falisker nach erkundigter der Sachen Beschaffenheit Camilli ritterliches Gemüt verstunden, setzten sie in dessen Aufrichtigkeit ein solches Vertrauen, daß sie sich ohne weitere Gegenwehr und einzige Bedingnis den Römern ergaben."

Als Exempel für die „Gütigkeit" diente die Geschichte von Pompeius und Tigranes. Tigranes demütigt sich vor dem siegreichen Pompeius und unterwirft sich ihm, aber Pompeius giebt ihm auf den Rat seines Freundes Afranius (den der Kurfürst darstellte), Krone und Reich zurück. Tigranes ruft dankerfüllt aus:

> Itzt hat Pompeius erst mich gänzlich überwunden,
> Des Fürsten Gütigkeit besieget Herz und Mut.

Darauf folgte die Geschichte von den Horatiern und Curiatiern als Ballet d. h. als Pantomime bearbeitet. Auch hierbei wirkte der Kurfürst (jedenfalls ohne viel Kostümwechsel) mit und zwar in der Rolle des ersten Horatiers neben seinem Balletmeister Pelletier, der den dritten Curiatier spielte.

Die nächste Aktion handelt von dem Römer Manius Curius, den die samnitischen Gesandten ohne Erfolg zu bestechen versuchen, und der auf seine einfache Rübenmahlzeit deutend sagt: er wolle lieber herrschen über diejenigen, die das Gold haben, als selbst Gold besitzen und seine Tugend darüber verscherzen. Das nun folgende Ballet zeichnet sich durch höchste Originalität aus: es war ein Philosophenballet, getanzt von Sokrates (Oberstlieutenant v. Venningen), Diogenes (Monsieur de Bernem) und Äsop (Balletmeister Pelletier).

Die letzte Aktion innerhalb der Exempel war im dramatischen Sinn der schwächste Teil dieses aus Stücken bestehenden Stücks: sie feiert die hingebende Trauer der Königin Artemisia um ihren verstorbenen Gemahl Mausolus, dem sie das Mausoleum widmete. Ein Trauergesang von zwei Jünglingen ist dabei bemerkenswert. Nach einem von fünf adligen Herren im Schäferkostüm getanzten Balletintermezzo folgte der „Schluß-Aktus". Die Aufrichtigkeit führt die acht Philosophen wieder herein und redet sie folgendermaßen an:

„Ihr habt der Tugend Glanz nunmehr vor euch gesehen,
Den kühnen Mucium, Falerci reine Bahn,
Was von Pompejo sei in Asien geschehen,
Was Artemisia, was Curius gethan,
Camilli kluges Recht, der Jäger tapfres Wesen,
Des Schäfers edle Treu, der Philosophen Witz,
Was von Horatiern und Gegnern wird gelesen,
Das alles fahet ihr vom blauen Wolkensitz.
Soviel hat dieses Mal im Leben euch zu zeigen,
Auf der Gedächtnis Bitt der Götter Macht beliebt.
Verteilt ihr selbsten nun von diesen Tugendzweigen,
Ob einem die Vernunft des Sieges Palmen giebt!"

Als jedoch die Philosophen bei ihrer vorigen Meinungsverschiedenheit verharren, fleht die Aufrichtigkeit die Götter an, ihnen die höchste Tugend in den Wolken zu zeigen. Sie erscheint, es ist die Göttin der Beständigkeit, die auf einem Thron in den Wolken sitzt; sie stellt in einem längeren Gesang ihre Verdienste dar und beansprucht den Tugendpreis für sich. Diese wichtige Gesangspartie war dem markgräfl. ansbachschen Hofmusikus Joh. Heinr. Christan übertragen. Die Beständigkeit erklärt: Tapferkeit, Treue, Aufrichtigkeit u. s. w., überhaupt

alle Tugenden ohne Beständigkeit seien nichts, daher gebühre ihr die Krone unter den Tugenden, der Siegespreis in diesem Streit.

Nach dem Verschwinden der Beständigkeit fragt die Aufrichtigkeit die acht Philosophen:

> Wie nun, ihr weise Leut, wie stehen die Gedanken?
> Soll der Beständigkeit der Siegesthron gebühren?

Und die Philosophen erklären einstimmig:

> Was Götter eingesetzt, wie sollte dieses wanken,
> Wir werden diese Lehr in aller Welt einführ'n.

Zum Schluß folgt noch ein Ballet der Damen und Ritter der Sincerität, von 12 Paaren getanzt, unter denen sich auch der Kurfürst und die Kurfürstin befinden. Die Damen sind auf der Abbildung in weiten, schleppenden Spitzengewändern zu sehen, sie tragen auf dem Kopf drei große Federn und als Abzeichen auf der Brust ein flammendes Herz; die Herren erscheinen in einer Art römischer Rüstung mit einem großen Federbusch auf dem Helm.

Aus dieser ausführlichen Schilderung des Begerschen Werkes, das uns als Gemisch von Ausstattungsstück, moralisierendem Schauspiel, Oper, Pantomime, Ballet, Maskerade und Hoffest sehr eigentümlich berührt, läßt sich der theatralische Geschmack jener Zeit deutlich erkennen. Barockisierte antike Motive verbunden mit oberflächlichen und konventionellen Moralideen — das Ganze dem Schau- und Prunkbedürfnis eines französische Sitten kopierenden Hofes und den Anforderungen einer bis ins Ungesunde gesteigerten geselligen Zerstreuungssucht angepaßt, wie konnte es unter diesen Verhältnissen anders sein, als daß der litterarische Geschmack und der poetische Wert dieser theatralischen Hofprodukte, die so ganz dem Wesen des Herrschers entsprachen, in gar keinem Verhältnis zu dem dabei getriebenen äußeren Aufwand standen! Sie erstickten leider auch die guten Anfänge, die Karl Ludwigs Zeit hervorgebracht hatte.

Die Vorliebe für glänzende Mummereien wurde beim Kurfürsten Karl schließlich zur Manie. Am 11. Januar 1684 wurde auf dem Heidelberger Schloß eine Maskerade „Beyde Reich der Türken und Persianer" aufgeführt, die nach der gedruckten Beschreibung des kindischsten, ödesten Unsinns voll war. Der Großtürke und der persische Großsophi schicken sich eine Gesandtschaft nach der andern, ein Krieg droht auszubrechen, da wird eine Zusammenkunft beider Potentaten herbeigeführt, die einen Friedens- und Freundesbund veranlaßt. „Nach gehaltener einiger Unterredung gingen sie zur Tafel. Bei der

Tafel wurden beide Nationen gegen einander über gesetzt, da dann bei dem Trunk ein jeder Teil von seiner Macht ziemlich auffschnitte".

Auch zu Soldaten- und Kriegskomödien im Freien führte den Kurfürsten seine überspannte Zerstreuungssucht. Eine ausführliche Beschreibung eines derartigen „Waffenspiels" zwischen Ungarn und Türken, welches am 3. Juli 1682 in dem kurfürstlichen „Stattgarten" zu Heidelberg abgehalten wurde, liegt gedruckt vor und enthält alle dabei vorgefallenen Reden, Vorträge und Briefe (!) in genauer Wiedergabe. Die Rollen waren verteilt wie in der Komödie, der ganze Hof mußte mitwirken. Ungarn und Türken waren in je drei Kompagnien eingeteilt; die zweite ungarische kommandierte der Kurfürst selbst als Saladinus Scanderbeg, ein griechischer Edelmann, welcher zu den Ungarn übergegangen ist.

Im heißen Sommer des Jahres 1684 wurde das am Rhein gelegene Schloß Eicholzheim bei Mannheim in eine türkische Festung verwandelt. Hofleute, Soldaten und Studenten waren als Türken und Kaiserliche maskiert, vier ganze Wochen lang lag der Kurfürst vor dieser fingierten Festung, die er Negroponte nannte. Dies thörichte Kriegsspiel vor Eicholzheim brachte ihm den Tod. Er zog sich dabei ein heftiges Fieber zu, an dem er im Frühjahr 1685 starb.

Mit Karl erlosch die simmernsche Linie, die dem pfälzischen Lande einige seiner frömmsten, einige seiner verhängnisvollsten und einen seiner besten Fürsten geschenkt hatte. Karl hatte wenig mit seinem bedeutenden Vater Karl Ludwig gemein, in ihm lebte die unglückselige Geistesrichtung des Winterkönigs in ungesunder Verkümmerung wieder auf. Eine hochbeanlagte Fürstenlinie schloß mit ihm degeneriert ab. Aber von ihm wendet sich unser Blick auf seine Schwester Elisabeth Charlotte, eine der edelsten und erfreulichsten Frauengestalten des Wittelsbachischen Geschlechts, einen Charakter voll frischer, kräftiger Individualität. Ihr unglückliches Schicksal, das sie als Gemahlin des Herzogs von Orleans an den französischen Hof fesselte, wurde auch unglückbringend für das pfälzische Land. Denn aus dieser Ehe leiteten die französischen Eroberungsgelüste, die bald nach Karls Hinscheiden das pfälzische Land mit Mord und Brand erfüllten und vieles von Karl Ludwigs Schöpfungen wieder vernichteten, ihren scheinbaren Rechtsgrund her.

Die Aussicht auf diese schrecklichen Zeiten lag drohend über der Pfalz, als Karls Nachfolger aus der neuburgschen Linie den kurpfälzischen Thron bestieg.

2.

Die Neuburger. Anfänge der großen Oper in Düsseldorf.

Nach dem Aussterben der simmernschen Linie ging die pfälzische Kurwürde an die Linie Pfalz-Neuburg über, deren wichtigste Besitzung die jülich-bergschen Lande bildeten, die 1666 durch einen Vergleich mit Brandenburg dauernd in den Besitz der Neuburger gekommen waren. Pfalzgraf Philipp Ludwig, der Stammvater dieser Linie, der in Neuburg residierte, war eifriger Lutheraner, mußte es aber noch in seinen alten Tagen erleben, daß sein Erstgeborner und Nachfolger Wolfgang Wilhelm 1614 offen zum Katholicismus übertrat und der Schwager Maximilians von Baiern, des Vorkämpfers der Liga, wurde. Ein Jahr später wurde diesem Wolfgang Wilhelm ein Sohn geboren, Philipp Wilhelm, der als 38jähriger die Herrschaft seines Vaters und als 70jähriger die pfälzische Kurwürde erbte.

Schon Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm, der energischste und bedeutendste unter den neuburgschen Fürsten, unterhielt in Düsseldorf, seiner Residenz, eine tüchtig geschulte Hofmusik, bestehend aus einer Vokalkapelle von 8 italienischen Sängern und einem Orchester von 20 deutschen Instrumentisten (einschließlich der Hoftrompeter).[1] Die Sopran- und Altstimmen waren Knaben übertragen, die ebenso wie in Heidelberg im Auftrag des Hofes vom Kapellmeister für den Kapelldienst herangebildet wurden.

Am 12. April 1638 wurde der Kanonikus Ägidius Hennius*) aus Lüttich, ein namhafter Kirchenkomponist, mit einem Jahresgehalt

*) Der Name steht nicht genau fest; auch Egidio Henno, Gilles Heine. Zwischen ihm und Wolfgang Wilhelm existiert im Düsseldorfer Archiv ein kulturhistorisch wertvoller Briefwechsel, der ununterbrochen bis 1650 fortgeführt worden ist.

von 100 Goldgulden von Wolfgang Wilhelm zum „Superintendenten" der pfalzgräflichen Hofkapelle ernannt und ihm damit die Oberaufsicht über die Musik am Düsseldorfer Hofe übertragen. Hennius ließ sich trotz der Übertragung dieses Amtes nicht in Düsseldorf nieder, sondern kam nur ab und zu dahin. In den Jahren 1638—1646 brachte er eine stattliche Reihe eigener geistlicher Kompositionen am Düsseldorfer Hofe zur Aufführung: Messen, Psalmen und Hymnen für mehrere Gesangsstimmen a capella oder mit Begleitung einiger Instrumente z. B. eine Messe à 6 voci e sei instrumenti, ein „Ut primum tribularis" à 8 voci con doi violini u. s. w. Von diesen Werken scheint sich nichts erhalten zu haben, wir kennen nur ihre Titel aus einem Verzeichnis.

Des Hennius Einfluß mag bestimmend gewesen sein für das Düsseldorfer Musikleben dieser Zeit, in das sich leider kein genauerer Einblick gewinnen läßt. Im März 1653 starb Wolfgang Wilhelm, aber auch sein Nachfolger Philipp Wilhelm förderte die Kunst am Düsseldorfer Hofe. Die wenigen Jahre, während der dieser unbedeutende, jesuitisch erzogene und jesuitisch geleitete Fürst den pfälzischen Kurhut trug (1685—1690), waren von schrecklicher Kriegsnot erfüllt. Der Krieg zwang zu Einschränkungen im Hofhalt, und so fanden im Juni 1688 Verhandlungen statt zur Reduktion der Hofhaltsausgaben.[1] Bei dieser Gelegenheit wurde u. a. bestimmt, daß die Jahresbesoldung zweier Musikanten, die unter der vorigen Regierung bei Hof hatten aufwarten müssen und dafür 100 Gulden „neben etwas an Wein und Korn" empfingen, eingezogen werde, „weil Ihro Kurfürstliche Durchlaucht jetzo ihre eigene Musik haben". Ein kleiner Zettel in diesen Akten hat uns die Namen der Mitglieder dieser Hofkapelle Philipp Wilhelms im Jahr 1688 erhalten; die darauf verzeichnete Liste lautet: „1 Kapellmeister, Forti, Weiani, Hans Michel, Francesco, Stella, Carl, Schweizer, Urspringer, Agricola, Mayer, Goller, Hans Michel (so ein Grenatir gewesen), Vitali, Sabatini, Fischer, Helfried, Rayer, Sinzig, 1 Calcant." Also in der Mehrzahl Deutsche, aber mit Italienern vermischt.

Musik und Theater erhoben sich an seinem Hofe langsam von der Stufe, die sie unter Karls Regierung eingenommen hatten. Die Kunst in ihrem Selbstzweck war noch nicht erkannt, sie war noch nicht selbständig geworden, sie trat auf im niederen Dienst der höfischen Feste. Aus den prunkvollen mythologischen Maskeraden wurden allmählich italienische Fest- und Gelegenheitsopern. Namentlich die fürstlichen Hochzeiten gaben hierzu Gelegenheit. Im Juli 1687 fanden aus Anlaß der Hochzeit des Königs Peter II. von Portugal mit der pfälzischen Prinzessin

Maria Sophia Elisabeth (die Vermählung erfolgte durch Prokuration d. h. der Bräutigam war durch einen Gesandten vertreten) große Festlichkeiten in Heidelberg und Mannheim statt, die nach offiziellen Berechnungen die Summe von 150000 Gulden kosteten.

Den Mittelpunkt dieser Festlichkeiten bildete eine in Heidelberg aufgeführte große italienische Oper — die nachweisbar erste, die am kurpfälzischen Hofe zur Aufführung kam. Sie betitelt sich: „Das Kleinod Ceraunia von Ulissipone jetzo genannt Lisbona" (La gemma Ceraunia); das Textbuch ist uns erhalten, es bildet einen stattlichen, 161 Seiten umfassenden Folioband, in dem die deutsche Übersetzung neben den italienischen Text gestellt ist. Der Vorrede zufolge rührt die Dichtung von Niccolo Minati her; derselbe ist wohl identisch mit dem außerordentlich fruchtbaren Wiener Hofpoeten Niccolo Minato, der mehrere Jahrzehnte lang den kaiserlichen Hof mit Operndichtungen versorgte;[1] der Komponist ist nicht genannt, doch kann man mit Sicherheit auf den damals am Heidelberger Hof lebenden Sebastiano Moratelli schließen, von dem später noch die Rede sein wird.

Der Text, der als eine der ältesten opernmäßigen Behandlungen dieses Stoffes bemerkenswert ist, nimmt an, Ulysses sei auf seinen Irrfahrten auch nach Portugal gekommen und habe hier die nach ihm benannte Stadt Ulissipone oder Lissabon (!) gegründet, hier habe er auch seiner Schutzgöttin Minerva einen Tempel erbaut zum Dank dafür, daß sie ihm in so vielen Gefahren beigestanden und ihm den Edelstein Ceraunia zum Schutz gegen Donnerschlag geschenkt habe. Ulysses weilt als Gast des Königs Aliterse von Lusitanien in Ulissipone, da Sturm und widrige Winde seine Heimfahrt hindern. Hier besucht ihn Calypso, seine Geliebte von der Insel Ogygia, die seine Abwesenheit nicht länger ertragen konnte.*) Auch Telemach ist auf der Suche nach seinem Vater dahin gekommen, begleitet von Nestors Sohn Pisistratus und seinem Leibeigenen Eumäus, dem die Rolle der komischen Person zugefallen ist.

Telemach erglüht in Liebe für die lusitanische Königstochter Antinoa, aber seine frühere Geliebte Lisida, eine jonische Prinzessin, stellt sich ein, um ihre Rechte geltend zu machen, und findet es für gut, als „Page" verkleidet zu erscheinen und alle möglichen Verwirrungen anzurichten, die den Hauptteil des außerordentlich umfangreichen

*) Ulysses ist das sehr unangenehm. Im ersten Akt fordert er sie auf, nach Ogygia zurückzukehren: „Ich bin allhier nicht unbekannt, meine Jahre nehmen zu; ich habe allhier meinen Sohn, dem von verliebten Eitelkeiten ein Exempel zu geben mir nicht geziemen will".

Stückes ausmachen.[1] Schließlich entscheidet sich Telemach doch für Lisida, und Antinoa reicht seinem Freunde Pisistratus ihre Hand. Die Oper ist in drei lange Akte eingeteilt, innerhalb deren der Schauplatz mehrmals wechselt. Der ganze Apparat der späteren großen Oper mit ihren Aufzügen, Ballets, Flugmaschinen u. s. w. findet sich schon hier in überraschender Kompliziertheit. Zum Schlusse erscheinen die Gottheiten Jupiter, Minerva und Venus und nehmen in ihren Reden Bezug auf das Hochzeitsfest. Jupiter erklärt: „Es wird hernach auch ein Tag kommen, da die glückselige Hoheit Petri des Helden von Lusitanien und einer Zierde selbigen Thrones, dann auch Mariae Sophiae, welche an Tugend und Schönheit vor anderen glänzet, einer Tochter des großen Philippi Guilielmi, des heiligen römischen Reichs Kurfürsten zu Pfalz und heldenmütigen Herzogen, wird sein eine Gemma Ceraunia wahrhaftiger und sicherer, das Königreich Portugal zu bewahren von dem Donner böser Nachstellungen und Arglist, Unglück und falschen Neids."

Von den mannigfachen interessanten Einzelheiten, die sich bei der Lektüre dieses Operntextes darbieten, sei nur einiges hervorgehoben.

Jupiter, dem seine Donnerkeile ausgegangen sind, erscheint und befiehlt seinem Adler, eilends nach Lemnos in die Schmiede Vulcans zu fliegen und von den Cyklopen neue Donnerkeile zu holen. Venus, des Ulysses Feindin, die auf ihrem Wagen durch die Luft fährt, hat das bemerkt und läßt dem Adler durch ihren Sohn Amor einen Donnerkeil entreißen, um damit den verhaßten Ulysses zu vernichten. Amor fragt sie verwundert: „Ist dir nicht genug, mit schmeichelnden Augen zu schießen? Willst du noch dazu donnern? Vermeinest du, es sei nicht genug, wann du mit den Augen blitzest? Sondern willst noch dazu mit den Flammen Jovis schießen?" Aber er gehorcht dem Befehl seiner Mutter. Das alles wird scenisch dargestellt.

Außer den zwei mit der Handlung verknüpften Ballets der Winde und der Edelsteinfischer wurden noch Ludi Herculis und Ludi Minervae aufgeführt. Die Vorstellung erhielt dadurch eine Ausdehnung, die eine Verteilung auf zwei Tage nötig machte. Man brach mitten im zweiten Akt ab[2] und beschloß den ersten Tag mit den Ludi Herculis.

Die Aufführung begann am 1. Juli nach der Festtafel. Nach der Tafel, so erzählt ein Chronist,[3] „wurde die erste Opera oder Comödie singend gespielet, worinnen sich die offenbare See mit einem großen Schiff, in welchem sich der griechische Fürst Ulysses, welcher die Stadt Troja belägert, befunden, praesentirt. Dieses Schiff aber verunglückte, so daß sich Ulysses nebst etlich wenigen seiner Gefährten

mit genauer Noth salviren konnte; hernach donnerte, hagelte und blitzte es. Nach diesem kam Neptunus auff einem Meer-Pferde mit einem großen, weißen Bart, und war das Meer voller Wasserweiber, so mit einander gespielet, und wurde der Verlust, so bey vorigem Schiffbruch ins Meer versunken, wieder hervorgebracht. Hierauff erschien der heydnische Gott Jupiter in einer Wolken, einen Adler bey sich habend, so hin und her geflogen; deßgleichen kamen die Venus und Minerva in zweyen Triumph-Wägen schwebend in den Wolken, welche gleichsam übermenschlich gesungen. Als nun Cupido die Venus erblicket, ist er alsobald mit seinem Köcher und Pfeil auf einer Wolken herunter und wieder hinauf geflogen, welches admirabel zu sehen gewesen." Hier wurde die Aufführung dieser Ausstattungsoper unterbrochen und erst am Tag nach der Trauung zu Ende geführt. „Den dritten Tag hernach — erzählt der Chronist weiter — wurde der Rest von der Opera gespielet, worinnen sich der Tempel Dianae (soll heißen Minervae) praesentirt, so offt verändert wurde. Darnach kam Jupiter auß den Wolken, wie auch die Venus, Cupido und Minerva, folgends noch vier Göttinnen, so überaus lieblich gesungen und der Königin und dem König Glück gewünschet. Endlich wurde dieser Actus durch ein Ballet, welches die drey Printzen und Printzessinnen in kostbaren Kleidern getantzet, beschlossen." Am folgenden Tag wurde feierlicher Einzug in Mannheim gehalten.

Der Einzug der Königin-Braut war ungemein pompös. Eine Abteilung Dragoner ritt voraus, dann kamen die Heerpauker, hinter ihnen der kurfürstliche Stallmeister mit sechs schönen Handpferden, welche blaue, silberbordierte Decken trugen, darauf zehn sechsspännige Hofkutschen mit dem Hofstaat und den Fürstlichkeiten. Die Karosse, in der die Königin mit ihren Eltern saß, war von der Leibgarde eskortiert, der Kommandant und der Oberstlieutenant der Festung Friedrichsburg ritten zur Seite des Wagenschlags, zehn kurfürstliche Trompeter, ein Pauker und acht Lakaien zogen voraus, hinter dem Wagen folgten zwölf Pagen, die Leibkompagnien und die übrigen Hofkarossen. Den Schluß des Zuges bildete wieder eine Abteilung Dragoner.

Am folgenden Tag nach dem Gottesdienst, den der Jesuit Botteler hielt, fand große Prunktafel statt, wobei die Mannheimer, damit sie sich all die Pracht bequem anschauen könnten, in die Gemächer des Schlosses eingelassen worden sein sollen. Ein großes Feuerwerk, das gegen 10 Uhr abgebrannt wurde, beschloß diesen festlichen Tag. Montags wurde eine große Lustjagd abgehalten, und zwar vom Rhein

aus zu Schiff, das Wild wurde dabei in den Fluß getrieben. Zwei Tage später war die Garnison und die Bürgergarde aufgestellt, und die Einwohner Mannheims strömten zusammen, um der scheidenden Königin, die auf dem Rhein weiterreiste, den Abschiedsgruß zu bringen. Der Donner der Kanonen und das Geläute der Glocken begleitete sie.

Jenes große Feuerwerk war inscenirt wie ein großes Ausstattungs- und Spektakelstück, wie eine genaue Beschreibung, die gedruckt erschien,[1] beweist. Es fand auf der Mühlau statt und erforderte einen großen Apparat von Göttertempeln, Statuen, Säulen, Obelisken, Kronen, Herzen, Sonnen, Monden u. s. w. Raketen und Böller wetteiferten mit Granaten, die im Rheine schwammen. Das Feuerwerk, das von dem kurpfälzischen, dem neuburgischen und dem kurbairischen Hoffeuerwerker in Scene gesetzt war, dauerte anderthalb Stunden und war in fünf Akte eingeteilt.

Bald darauf erlebte die Pfalz ein Kriegsfeuerwerk, wie sie es schrecklicher nie gesehen. Hier waren die Franzosen die Feuerwerker, und Ludwig XIV. ließ es aufführen.

Zwei Jahre nach der eben beschriebenen Hochzeit wurde mit gleich verschwenderischem Glanz in dem hochragenden Schloß zu Neuburg an der Donau, dessen schönste Teile vom Kurfürsten Ottheinrich herrühren, die Hochzeit einer anderen Tochter Philipp Wilhelms, der schönen Maria Anna mit König Karl II., dem letzten Habsburger auf dem spanischen Throne, in Gegenwart des Kaisers Leopold I. gefeiert.[2] Nach der Trauung war große Tafel mit Vokal- und Instrumentalmusik. Am nächsten Abend „ward ein klein Ballet angestellet, da Ihre Majestät der König mit der Königin von Spanien, der Pfalzgräfin und Prinzessin Elisabeth, Prinz Charles aber mit Fr. Dorothea tanzten. Nach diesen thaten sich einige Dames und Cavaliers zusammen, machten ein klein Concert, und ging nach Endigung dessen die Tafel an".

Solcher Art waren die Kunstvergnügungen an Philipp Wilhelms Hofe. Von einer ausgedehnteren Pflege der italienischen Oper, die anderwärts, z. B. in München und in Dresden bereits feste Wurzeln geschlagen hatte, hört man unter seiner Regierung noch nichts, denn die 1687 aufgeführte Oper La Gemma Ceraunia und die noch zu erwähnende Festoper Didone, welche gelegentlich der Vermählung seines Sohnes Karl Philipp mit einer polnischen Prinzessin 1688 aufgeführt wurde, müssen neben einigen andern als außergewöhnliche Ereignisse und als die ersten Anfänge wirklicher Pflege der Oper betrachtet werden.

Zu einem Aufschwung des künstlerischen Lebens konnte es unter Philipp Wilhelm nicht kommen, dazu fehlte diesem Fürsten die Initiative

ebenso sehr wie auf politischem Gebiet. Er erlebte noch die ersten Schreckensjahre des gegen die Pfalz gerichteten französischen Verwüstungskrieges, er bedauerte sein Volk, verwünschte seine Feinde, aber helfen und retten konnte er nicht. Nachdem er die Pfalz fünf Jahre lang beherrscht hatte, starb er im September 1690, und zwar fern von seinem Lande auf einer Reise in Wien.

* * *

Von den 17 Kindern, die Philipp Wilhelm von seiner zweiten Gemahlin Elisabeth Amalie von Hessen hatte, bestiegen zwei den kurpfälzischen Thron: Johann Wilhelm (geb. 1658) und Karl Philipp (geb. 1661). Als Johann Wilhelm, der schon 1678 die Verwaltung der jülich-bergschen Lande erhalten hatte, die Regierung übernahm, war die Pfalz infolge des unseligen Orleansschen Krieges verwüstet, Mannheim lag in Schutt und Asche, Heidelberg und sein Schloß waren zum größten Teil zerstört. Ein Wiederhersteller der Pfalz wie sein großer Vorfahr Karl Ludwig wurde Johann Wilhelm nicht; denn abgesehen davon, daß ihm dazu die Regentenbefähigung fehlte, hatte er kein Interesse für die Pfalz, in der er nur vorübergehend weilte. Düsseldorf war seine Residenz, hier umgab er sich mit der überschwänglichen Pracht einer nach französischem Muster eingerichteten Hofhaltung, hier fühlte er sich inmitten seiner Günstlinge und Schmeichler allen jenen kriegerischen Ereignissen fern, die während seiner Regierung die Welt erfüllten. Er verwendete seine Regierungszeit dazu, seine Residenz durch glänzende Bauten zu verschönern, Lustschlösser zu bauen, Gemälde- und Raritätensammlungen zu gründen und die Ausübung der Kunst an seinem Hofe zu begünstigen, alles zur Verherrlichung seines eigenen Namens. Leute wie der abenteuerliche Reisende Baron von Pöllnitz rühmten ihn natürlich, priesen seine Freigebigkeit, seine Güte, seine Prachtliebe, die ihnen selbst zu gute kam, priesen ihn als den Beschützer von Künsten und Wissenschaften; ja Pöllnitz geht so weit, daß er von ihm sagt:[1] il était les délices de ses courtisans (das mochten die seinesgleichen jedenfalls gern zugeben) et l'amour de ses sujets (d. h. soweit sie ihn bestehlen, oder sich sonst an ihm bereichern konnten). Allerdings förderte er die Kunst, aber auf Kosten der Wohlfahrt seines Landes; die Künstler hatten gute Tage unter ihm, aber Bürger und Bauern darbten, und er that nichts, um ihnen und seinem Lande aufzuhelfen. „Mein Herr Vater hat keine Schulden hinterlassen und die Pfalz nie gepreßt",

konnte die Liselotte von Karl Ludwig sagen; von Johann Wilhelm mußte sie schreiben (8. Okt. 1695 an die Raugräfin Louise): „Der Kurfürst zu Pfalz thäte besser, sein Geld an die armen, verderbten Pfälzer anzuwenden, als an Carnevals-Divertissement, das wäre löblicher vor Gott und Welt" oder ein andermal (12. Okt. 1702): „Unter uns geredt, der Kurfürst hätt besser gethan, die 20,000 Thaler anzuwenden, das Heidelberger Schloß wieder zu bauen, als vor eine opera; das ist gar nicht à propos in jetziger Zeit."

Die große Oper im italienischen Stil setzte sich unter seiner Regierung als regelmäßiger Mittelpunkt der Hofvergnügungen fest, insbesondere der Carnevalsfestlichkeiten, wie sie es dann das ganze Jahrhundert hindurch blieb. Seine zweite Gemahlin Anna Maria Louise von Toskana, die er im ersten Jahre seiner Regierung heimführte, war eine italienische Prinzessin, sie stammte aus dem prachtliebenden und kunstsinnigen Hause der Medici in Florenz; so stand der Hof Johann Wilhelms in engen Beziehungen zu dem Lande, das den Kunstgeschmack dieser Zeit neben Frankreich so lange und so stark beeinflußt hat. Die Toskanerin teilte den auf möglichst prunkvolle Entfaltung aller künstlerischen Potenzen gerichteten Sinn ihres Gemahls und unterstützte ihn dabei durch eine überaus reiche Mitgift, die sie in die Ehe mitgebracht hatte. Es scheint, daß die Medicäerin einen besonderen Fond für die musikalischen Bestrebungen des kurpfälzischen Hofes aussetzte. Darauf weist folgende Notiz im Theaterkalender von 1777 hin: der Fond zur Unterhaltung der Mannheimer Oper sei eine medicäische Stiftung und komme aus Italien; auch Schubart sagt: im Anfang des Jahrhunderts sei zur Unterhaltung ein Vermächtnis von 80000 fl. jährlich gestiftet worden, das so fest gegründet sei, daß es kein Kurfürst umstoßen könne.[1]

Die Kunst dieser Tage war höfisch in all ihren Gattungen, sie wuchs und erblühte nach dem Willen des Herrschers; sie blieb Jahrzehnte lang unselbständig und diesem Willen unterthan, aber die Unsummen, die dafür aufgewendet wurden, waren, trotzdem sie zu Zeiten nützlicher hätten angewendet werden können, nicht verloren. Auf der höfischen Grundlage erwuchs die Kunst zu Kraft und Selbständigkeit. Das ließe sich nach den verschiedensten Richtungen hin ausführen und erleuchten; nur dies eine sei hervorgehoben: erst die von der höfischen Gunst getragene italienische Oper hat der dramatischen Kunst feste und würdige Heimstätten verschafft, und die Anforderungen, die sie in scenischer Hinsicht an Dekorationen und Maschinerie stellte, haben die Grundlagen der heutigen Bühnentechnik geschaffen.

Die Oper nahm ihren Ursprung in den Kreisen der italienischen Aristokratie, und sie blieb Jahrhunderte lang ein privilegierter Genuß für die Aristokratie. Ihre Entstehung war von folgenreichster Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Kunst. Bis dahin war die Musik in der Hauptsache auf die Kirche, auf das Christentum beschränkt gewesen, und die geistliche Musik hatte in dem Italiener Palestrina und dem Niederländer Orlando Lasso Meister von bewundernswerter Größe gefunden. Aber die Zeit der Renaissance schuf hierin Wandel. Mit der Begeisterung für die antike Welt, mit dem Studium des klassischen Altertums wuchs der Sinn für die griechische Kunst. Die Wiederbelebung der griechischen Tragödie schwebte diesen Bestrebungen, die in den geistigen Centren Italiens, namentlich in Florenz einen fruchtbaren Boden fanden, als heiß ersehntes Ziel vor. Der Kreis gelehrter Florentiner, die sich im Hause des Grafen Bardi mit der Verwirklichung dieses Ideals beschäftigten, suchte namentlich seine Aufgabe darin, den ausdrucksvollen recitierenden Stil der griechischen Tragödie aufzufinden oder wenigstens, da man von griechischer Musik damals noch sehr geringe Kunde hatte, ihn nachzubilden. Das führte zu einer bedeutungsvollen und in ihren späteren Ausartungen verhängnisvollen Neuschöpfung, zur Erfindung des Recitativs. Der monodische Gesang wurde ausgebildet, der zugleich Opposition machte gegen die bis zum Überdruß gepflegte und dem Erstarren nahe Kontrapunktik der geistlichen Musik und ihrer vielstimmigen Chöre. Der Vater des Astronomen Galilei und die Sänger Caccini und Peri waren bei dieser Entstehung eines neuen Stils, der ihnen als Wiedergeburt der dramatischen Recitation der Griechen galt, in erster Linie beteiligt. Das Jahr 1594, das zugleich das Todesjahr Palestrinas und Lassos war, gilt als das Geburtsjahr der Oper; Florenz, die Heimat der Medici, war ihre Geburtsstätte, Peri, dessen Oper „Daphne" in diesem Jahr erschien, war ihr Vater. Der neue Recitativstil, der stile rappresentativo oder stile parlante war hier zum ersten Male verwendet im Gegensatz zu früheren Stücken, in denen die Reden einzelner Personen von Chören in mehrstimmigen Madrigalen vorgetragen wurden. 1600 folgte die Bearbeitung der von Rinuccini, dem Textdichter der Daphne, verfaßten Euridice durch Peri und Caccini.

Also auch auf die Wahl der Stoffe übte die Renaissance nachhaltigen Einfluß aus, und die Bevorzugung der antiken Stoffe aus Mythologie und Geschichte erhielt sich die beiden nachfolgenden Jahrhunderte hindurch. Daphne wurde übrigens dadurch, daß Opitz sie ins Deutsche übertrug und der sächsische Hofkapellmeister Schütz sie auf Befehl

des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen komponierte, auch die erste deutsche Oper (aufgeführt 1627).

Die Weiterentwicklung der Oper in Italien ging langsamen Schrittes vorwärts, der neue Stil mußte sich erst ganz allmählich auswachsen. Dazu waren Jahrzehnte nötig, da die Meister von epochemachender Bedeutung fehlten. In erster Linie Venedig und Neapel arbeiteten an der Vervollkommnung des Gebrauchs der Instrumente und an der höheren künstlerischen Ausbildung der dramatischen Melodie, die allmählich zu einem liedmäßigen Satz fortschritt. So entstand die Scheidung von Recitativ und arienmäßigem Gesang. Um die Ausgestaltung der Arie, wie um die Hebung der Instrumentalbegleitung hat sich bekanntlich der Neapolitaner Alessandro Scarlatti in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein großes Verdienst errungen. Er schuf die sogenannte Dacapo-Arie, in welcher sich zwei musikalisch und textlich streng geschiedene Teile gegenüberstehen, deren erster nach Beendigung des zweiten ganz oder teilweise, häufig auch reicher variiert und koloriert wiederholt wird. Die Gefahr des Überwiegens lyrischer Momente auf Kosten des rasch bewegten dramatischen Fortschreitens, das sich in der Hauptsache auf das Recitativ beschränkt sah, und die Gefahr formalen Zwangs war von Anfang an in der Arie begründet. Auch für die Gestalt der italienischen Opernouvertüre wurde Scarlatti bestimmend. Während sich in der von Lully begründeten französischen Ouvertürenform ein Allegro innerhalb zweier langsamer Teile befindet, besteht die von Scarlatti geschaffene italienische Ouvertüre aus zwei Allegrosätzen, die durch einen langsamen Satz unterbrochen werden.

Je mehr nun die italienische Oper durch die Förderung, die sie namentlich von einer Reihe herrlicher Talente aus der neapolitanischen Schule erhielt, an Verbreitung und Geltung gewann, um so mehr trat die Kirchenmusik zurück. Die großen Kirchenkomponisten verschwanden, bedeutende Opernkomponisten traten an ihre Stelle. Recitativ und Arie fanden Eingang in die kirchliche Musik, und man komponierte Oratorien nach Art der Opern, wobei oft die geistlichen Textesworte das einzige Merkmal des geistlichen Charakters waren.

Schon das siebzehnte Jahrhundert brachte unzählige Opern hervor. Der Olymp wurde entvölkert, die Sage und die Geschichte aller Völker wurde geplündert. Man hatte die griechische Tragödie neu beleben wollen, jetzt hatte man Schau- und Prunkopern, in denen alle Renaissanceideen durch barocken Ausstattungsluxus und zopfige Arienmusik völlig vernichtet wurden. Tüchtige Dichter nahmen sich der opera seria, wie man sie nannte, an und beförderten ihren Aufschwung. Apostolo

Zeno, der Vorläufer Metastasios, war einer der ersten unter ihnen. Er schuf eine Menge von Opern- und Oratorientexten, die für ihre Zeit vortrefflich und vorbildlich waren.

Mit dieser in kurzen Zügen geschilderten Ausbildung der Oper war natürlich eine völlige Umgestaltung der Gesangstechnik verbunden. Bisher war Sicherheit im mehrstimmigen Chorgesang das Haupterfordernis für den Sänger; solistisch konnte er höchstens dann hervortreten, wenn ihm die alleinige Ausführung der Oberstimme eines Madrigals übertragen wurde. Jetzt aber herrschte der Sologesang und verlangte schöne Stimmen und wohlausgebildeten Vortrag. Die Oper verlangte Beherrschung der verschiedenen Stilarten des Vortrags, des pathetischen und des bravourmäßigen, des ernsten und des komischen Stils, Beherrschung der Stärke und der Klangfarbe der Töne, ihr An- und Abschwellen, die Unterscheidung des Legato und Staccato, die Anwendung des Portaments und die Sicherheit in schwierigen Passagen. So brachte der Aufschwung der Oper einen Aufschwung der Gesangskunst mit, und auch dieser erfolgte in Italien, wo sich bald hervorragende Repräsentanten virtuoser Gesangstechnik fanden, und gelangte mit der Oper nach Deutschland an die Fürstenhöfe.

Kehren wir nach dieser notwendigen Abschweifung an den kurpfälzischen Hof zurück. Zum erstenmal trat uns hier — soweit unsere lückenhafte Kenntnis reicht — nach den Festspielen in alter Manier eine italienische Oper im Jahre 1687 entgegen. Es war die bereits besprochene Oper „La gemma Ceraunia“ von Moratelli und Minati. Im Jahr 1688 folgte eine weitere große italienische Oper: die „Didone“, komponiert von Sebastiano Moratelli nach dem von Giorgio Maria Rapparini verfaßten Texte. Sie wurde 1688 zur Feier der Vermählung des Pfalzgrafen (später Kurfürsten) Karl Philipp, eines jüngeren Bruders Johann Wilhelms, auf Befehl des Kurfürsten Philipp Wilhelm aufgeführt und zwar zweifellos in Düsseldorf. Das uns erhaltene Textbuch ist in Wien gedruckt und hat keinerlei Hinweis auf den Ort der Aufführung, nur die Widmung Rapparinis ist aus Düsseldorf, Oktober 1688 datiert. Diese Widmung ist charakteristisch für die kriechenden Schmeicheleien der Hofdichter dieser Zeit. Man höre, wie Rapparini beginnt. Er vergleicht sich mit einem Wanderer, der am Fuße eines hohen Berges stehend sich einbildet, der Gipfel desselben müsse mit den Grenzen des Himmels zusammentreffen und nun nach mühsamem Aufstieg gewahrt, wie weit der Himmel noch von der erklommenen Höhe entfernt ist. In gleicher Lage befinde er sich. Die Tiefe seines geringen Talentes sei ihm so recht zum Bewußt-

sein gekommen, als er sich gezwungen sah, über seine Kräfte hinaufzusteigen, in dem Wahne, den Himmel des Ruhmes erreichen zu können, wo das erlauchte Brautpaar throne, und nun mit einem Male bemerkt habe, wie unzählig viele Meilen er noch davon entfernt sei.

Dieser Zueignung folgt ein an den Leser gerichtetes Vorwort, in welchem sich einige nicht uninteressante Bemerkungen finden. „Der Wettstreit, sagt er, der zwischen den beiden Schwestern Poesie und Musik entbrannt ist, hat die jüngere so sehr begünstigt, daß sie, die den Sinnen mehr schmeichelt und die Ohren mehr kitzelt, sich auch das Erstgeburtsrecht angemaßt hat in dem Urteil der Menge, die sich besonders von dem Ergötzlichen blenden läßt". Er rühmt die Feder des Komponisten (penna temperata al mirabile), die sein mangelhaftes Werk so vortrefflich in Musik gesetzt habe, daß er auf die Mängel seines Werkes stolz geworden sei und sagen müsse: Es wäre mangelhaft gewesen, wenn es nicht mangelhaft wäre. (Wortspielerei, wie sie Rapparini liebt: se non era diffetoso, sarebbe stato diffetoso). Es ist eine subtile Feinheit des Kontrapunkts, — fährt er fort — manchmal eine Dissonanz vorhergehen zu lassen, indem man einen Mißklang anschlägt, um eine nachfolgende Konsonanz desto harmonischer zu gestalten, da man so schülerhaften Irrtum in meisterhafte Schönheit verwandelt. In solcher Weise mußt du diese meine Dissonanzen lesen und wissen, daß ihnen eine ganz vollendete Konsonanz folgte, wovon jeder Hörer dir zeugen wird. Ueber einige Freiheiten, die ich mir erlaubte, z. B. in der Höhle Merkur erscheinen zu lassen statt Juno und Venus und ähnliches werde ich deinem scharfsinnigen Verstande mit jenem goldenen Worte Senecas Genüge leisten: Es ziemt sich, dem Augenblick sich anzupassen. Lebe wohl!"

Die Geschichte der unglücklichen Dido wäre kein geeigneter Gelegenheitsstoff zu einer Vermählung gewesen, wenn sich der Verfasser des Textbuches nicht im Sinne dieser Worte dem Augenblick angepaßt hätte. Die verlassene und verzweifelte Dido war bei dieser Gelegenheit nicht zu brauchen, darum schloß er die Oper mit der Vereinigung der Dido und des Äneas nach der Liebesscene in der Höhle. Das Werk, das als eine der frühsten Dido-Opern besondere Beachtung verdient, schließt sich im Verlauf seiner Handlung eng an das bei Virgil Erzählte an. Der erste Akt setzt ein, nachdem Äneas seinen Bericht über die Zerstörung Trojas beendet hat. Dido und Äneas sind natürlich die Hauptpersonen der Oper; Didos Schwester Anna hat ebenfalls einen Trojaner zum Geliebten erhalten, den Acate, einen Freund des Äneas. Außer diesen beiden Liebespaaren tritt noch am

Schluß der Gott Mercurius auf, der die Verbindung der Liebenden bestätigt, und ein lustiger Sklave namens Birso, der für die nötige Komik sorgt. Zu Ensembles kommt es natürlich noch nicht; auf dem Verzeichnis der Personen figurieren zwar „Chöre" von Trojanern, karthagischen Hofdamen u. s. w., aber dieselben scheinen nur als Statisten mitgewirkt zu haben. Die Namen der Darsteller, die im Textbuch entgegen späterer Sitte nicht genannt sind, waren leider nicht zu ermitteln. Als Leiter der Balletproduktionen ist Monsieur Filidoro, kurf. Tanzmeister, namhaft gemacht; die Ballets, denen die Aufgabe zufiel, die Zwischenakte mit angenehmer Unterhaltung auszufüllen, sind mit der Handlung des Stücks in einigen Zusammenhang gebracht; sie rührten nicht von Moratelli her, sondern waren von Georg Kraft (Crafft) komponiert.

Das Stück erforderte neunmalige scenische Veränderung; das war im Vergleich zu dem Ausstattungsprunk der späteren italienischen Oper noch recht mäßig. Ein Festsaal im Palast der Dido, eine Gartenansicht, ein Gemach der Dido, eine Stadtansicht, das Meer mit den trojanischen Schiffen, ein Hof, ein Wald und das Innere einer Höhle — das waren die dekorativen Bilder, innerhalb deren sich die Oper abspielte. Der Dekorationskünstler ist uns unbekannt.

Der Komponist Don Sebastiano Moratelli führt auf dem Textbuch folgende Titel: Kammermusikus S. M. des Kaisers, Ehrenkaplan der Erzherzogin Maria Anna von Österreich und Kapellmeister des Kurfürsten. Moratelli scheint damals erst kurze Zeit in Düsseldorf gewesen zu sein. Karl Philipp setzte sich im Sommer des Jahres 1687 in brieflichen Verkehr mit dem damals am Hofe zu Heidelberg weilenden Moratelli, der als ein um diese Zeit an den deutschen Höfen sehr beliebter Musiker bezeichnet wird, und berief ihn nach Düsseldorf, damit er dort die neue Oper, die er komponiert hatte, zur Aufführung bringe.

Im Düsseldorfer Archiv befinden sich mehrere Briefe Moratellis aus den Sommermonaten des Jahres 1687, sowie der Plan zu einer Oper, welche ihren Stoff der Odyssee entlehnt hat[1] (wohl „La gemma Ceraunia.")

Moratelli und Rapparini waren auch die Autoren der beiden folgenden ebenfalls noch unter Philipp Wilhelm in Düsseldorf aufgeführten Opern „Erminia ne boschi" und „Erminia al campo", von denen die erstere 1687 zur Feier des Geburtstages der Erzherzogin Maria Anna von Österreich, die letztere als Karnevalsoper 1688 in Scene ging. Moratelli ist erst auf dem Textbuch der letzteren

als kurf. Kapellmeister bezeichnet. Die Titelheldin beider Werke ist die aus Tassos „Befreitem Jerusalem" bekannte Erminia, die Tochter des heidnischen Königs Cassano von Antiochien, die Geliebte Tancreds. „Erminia ne boschi" (Erminia in den Wäldern) benutzt die Episode des sechsten und siebenten Gesangs der Tassoschen Dichtung. Erminia ist in die Wälder am Ufer des Jordans geflüchtet und erfreut sich hier an dem harmlosen, friedlichen Leben der Hirten. Tancred tritt nicht auf, aber sie schwärmt von ihrer Liebe zu ihrem Ritter, dessen Namen sie in die Blätter und Rinden der Bäume einschreibt. Plötzlich bricht das Libretto ab und geht ganz unvermittelt in eine längere allegorische Festdichtung zu Ehren der Erzherzogin über, wobei die Personificationen der Tugend, des Verdienstes, der Ehre, der Zeit, der Freude, des Schmerzes und des Gesanges beteiligt sind. Der Gott der Zeit läßt durch Instrumentalmusik, Gesang und Tanz die Erzherzogin verherrlichen. Von Interesse ist die Angabe des Textbuchs über die Instrumentalmusik, die bei dieser Gelegenheit aufgeführt wurde: in drei verschiedenen Zimmern sind drei Orchester aufgestellt, aus einem an den Festsaal anstoßenden Zimmer hört man eine Symphonie von Posaunen und Pauken, aus einem anderen antworten Violinen, und aus einem dritten Zimmer läßt sich ein kaum hörbares Echo vernehmen. Einige Gratulationsgedichte, die den Schluß des eigenartigen Werkes bilden, konnten nicht mehr komponiert werden, sie wurden daher ohne Musik vorgetragen.

Der Erfolg, der merkwürdigerweise dieser bunten Festdichtung zuteil wurde, veranlaßte die beiden Autoren zu der „Erminia al campo" (Erminia im Lager), womit sie ein einheitlicheres und wertvolleres Werk schufen. Hierin wird Erminia mit Tancred zusammengeführt, und abweichend von Tassos Dichtung endet das Stück mit einer Heirat beider, nachdem Erminia zum Christentum übergetreten ist. Als zweites Liebespaar treten auf Vafrino und Dorilla, beide mit humoristischer Färbung. Die Balletmusik zu beiden Stücken rührte wie in der Dido von Georg Kraft her.[1]

Die nächste Oper am kurpfälzischen Hofe in Düsseldorf, von der wir Kunde haben, ist ebenfalls mit dem Namen Sebastiano Moratelli verknüpft. Sie fällt ins Jahr 1695, also in die Regierungszeit Johann Wilhelms und betitelt sich „Il fabro pittore" (Der Schmied als Maler). Als Komponist ist in dem Textbuch Sebastiano Moratelli genannt, der nun noch den weiteren Titel eines kurf. geistlichen Rats führt. Die Ballets, die von dem Balletmeister Monsieur Rodier in Scene gesetzt wurden, hatte wiederum Georg Kraft komponiert. Giorgio

Maria Rapparini war der Textdichter dieses im Karneval 1695 bei Hof aufgeführten Stückes, das schon wegen der Stoffwahl besondere Beachtung verdient, weil es auf die hergebrachte mythologisch-heroische Handlung Verzicht leistet und als Hauptpersonen einen Antwerpener Maler und einen Schmied auf die Bühne bringt, der aus Liebe zu des Malers Tochter Doralice selbst Maler wird und in kürzester Zeit Vorzügliches leistet. In dem weitschweifigen Vorwort ist auf die Vorliebe Johann Wilhelms für Malerei und Gemäldesammlungen, insbesondere für Bilder des „pittore politico" Rubens hingewiesen. Die Begründung der Gemäldegalerie in Düsseldorf*), die ebendaselbst erwähnt ist, dürfte wohl im Zusammenhang mit der Wahl dieses Opernstoffes stehen. Die Liebe erweist sich bei Quintino Messio, dem Schmied, als vorzügliche Lehrmeisterin, denn in kürzester Zeit leistet er Meisterhaftes im Malen. Alberto, der Maler, der Vater Doralices, unterwirft ihn einer Prüfung. Er muß zunächst eine gerade Linie auf eine Leinwand zeichnen, dazu eine Parallele, eine Diagonale und einen Kreis. Das gelingt ihm so vortrefflich, daß Alberto ihn sofort mit Apelles vergleicht. Schließlich soll er das Bild seiner Angebeteten malen, wozu er sich durch eine Liebesarie begeistert. Es gelingt ihm über Erwarten gut, und Alberto schmückt ihn mit seiner goldenen Kette. Auch die folgende Scene ist kunstgeschichtlich interessant. Alberto spricht darin mit seinem Schüler Ghianda über Rubens und erwähnt einige Gemälde, die sich im Besitz Johann Wilhelms befanden und die jetzt mit vielen anderen kostbaren Werken von Rubens und anderen großen Meistern die Münchener Pinakothek schmücken. Man findet die hierauf bezüglichen Stellen im Anhang dieses Buches unter den Anmerkungen.[1] Erwähnt sind folgende drei Rubensbilder: der Höllensturz der Verdammten, die Amazonenschlacht an der Thermodonbrücke und das jüngste Gericht. Als sein Schüler daran erinnert, daß Rubens und Rafael nicht mehr leben, schließt Alberto ein Lob auf die drei Karle an, in denen ihre Kunst wieder auflebe: Loth, Cignani und Marotti.**) Fast ebenso charakteristisch ist eine Wutscene Albertos, die dadurch herbeigeführt wird, daß der reiche Lindoro, der Liebhaber der zweiten Tochter Albertos, sich von diesem malen läßt und dabei sehr thörichte und geringschätzige Urteile über die Malerei ausspricht.

*) Der Galeriebau wurde übrigens erst im Todesjahr des Kurfürsten 1716 vollendet.

**) Carl Loth von München † 1698, Carlo Marotti 1625—1703 und Carlo Cignani 1628—1719 italienische Maler, letzterer der letzte klassische Meister der bolognesischen Schule.

Alberto gerät gewaltig in Harnisch und schildert begeistert den Wert seiner Kunst.

Das ganze Stück ist nicht übel aufgebaut und wird des weiteren noch belebt durch ein drittes Liebespaar, den bereits erwähnten Ghianda und Doralices Zofe Olivetta, ferner durch eine komische Alte, die Amme Alcea, und einen erfolglos werbenden armen Edelmann namens Fausto. Um die nötigen Ballets für die Aktschlüsse war der Verfasser nicht verlegen, trotzdem ihm die Handlung so gut wie keine Gelegenheit dazu bot. Er läßt zuerst Schmiedgesellen, dann junge Maler und schließlich Bediente zu den unvermeidlichen Ballets antreten. Dem Ballet der Malschüler am Schluß des 2. Akts geht eine kurze Scene voraus, worin dieselben im Kreis um eine Statue sitzen und diese abzeichnen; sechs Schüler werden außer Ghianda singend eingeführt, sie prügeln schließlich die keifende Amme hinaus und tanzen darauf ihr Ballet, bei dem sich ihnen die zu aller Erstaunen von ihrem Piedestal herabgestiegene Statue anschließt.

Dieser Fabro pittore stellt einen höchst interessanten Reflex der Vorliebe Johann Wilhelms für die niederländische Malerei dar. Schon sein Vorfahr Wolfgang Wilhelm, den wir auch als großen Musikfreund kennen lernten, hatte den Grund zu den Düsseldorfer Sammlungen gelegt. Er trat mit Rubens in Verbindung (die Korrespondenz ist noch erhalten) und erwarb von ihm 1618 sein im Fabro pittore erwähntes großes jüngstes Gericht für 3500 Gulden, außerdem noch vier Altargemälde für die neue Jesuitenkirche in Neuburg, die später nach Düsseldorf kamen. Zu van Dyk trat er in persönliche Beziehungen. An die Anlegung einer Galerie dachte er allerdings noch ebenso wenig wie sein Nachfolger Philipp Wilhelm. Das blieb Johann Wilhelm vorbehalten, der sich bei der Auswahl der Werke für seine Galerie von wirklich feinem Geschmack und einem über die Mode erhabenen Verständnis für den bleibenden Wert der Gemälde leiten ließ und in seiner 1805 nach München verbrachten Galerie eine Auswahl der hervorragendsten Gemälde bedeutender Meister vereinigte, die jetzt der Münchener Pinakothek zur hohen Zierde gereichen.

Mit seinem Fabro Pittore traf jedenfalls Rapparini, wie nach diesen Andeutungen einleuchten wird, den besonderen Geschmack seines kurfürstlichen Herrn. Quintino Messio, der Held dieser Oper, ist eine historische Persönlichkeit, denn hinter dieser italianisierten Namensform verbirgt sich kein anderer als der berühmte Meister der altniederländischen Schule Quentin Massijs, der kurz vor 1460 in Antwerpen geboren wurde und 1530 daselbst starb.[1] Die volkstümliche Überlieferung

erzählt von ihm, daß er als armer Schmiedejunge ein schönes, vornehmes Mädchen liebte, und daß diese Liebe ihn dazu trieb, dem heißen Drang zur Malkunst zu folgen und den Schmiedehammer mit dem Malerpinsel zu vertauschen. Sein großes Talent ließ ihn — angeblich ohne fremde Anleitung — unter die Reihen der bedeutendsten Meister seiner Zeit emporsteigen.*)

Opernstoffe wie der Fabro pittore waren durchaus vereinzelte Erscheinungen. Denn man fand im allgemeinen mehr Geschmack an mythologisch-historischen Schau- und Prunkstücken, die Gelegenheit zu üppiger Ausstattung, Aufzügen, Schlachten, Maschinerieküsten u. dgl. gaben. So sehen wir denn auch die folgenden Werke, denen wir am kurpfälzischen Hofe begegnen, dieser Geschmacksrichtung in gesteigerter Weise Rechnung tragen.

Im Jahre 1700 erschien eine Oper dieses Stils auf dem kurfürstl. Operntheater, die sich betitelte: La Forza del Giusto (die Macht der Gerechtigkeit). Rapparini, der Hofdichter ist zwar nicht als Verfasser genannt, aber Sprache und Aufbau dieses umfangreichen Stückes lassen mit ziemlicher Sicherheit auf ihn schließen. Die frei erfundene und ins Altertum verlegte Handlung ist voll von Verwicklungen und Verwechslungen, die sich daraus herleiten, daß Hyrcano, der König von Thracien, nach der Beseitigung seines Bruders Tigrane dessen Sohn Cleonte ins Gefängnis hat werfen lassen, daß aber einer der Großen des Reichs den Feraspe, des Hyrcano eigenen Sohn, an jenes Stelle hat einkerkern lassen, während Cleonte als vermeintlicher Sohn des Hyrcano erzogen wird. Von Tigrane ist noch eine Tochter Argia am Königshofe, die Cleonte auf Befehl des Hyrcano heiraten soll — also der Bruder die Schwester, wogegen sich Cleonte, einer inneren Stimme folgend, hartnäckig sträubt. Erst ganz allmählich klärt sich der wahre Sachverhalt auf, und Feraspe, der wirkliche Sohn des Hyrcano, heiratet nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis die Argia. Zur Vermehrung des verwickelten Durcheinanders dient noch ein ägyptisches Königspaar, Oronte und Dori, das in Entzweiung lebt, dann aber, nach glücklicher Beseitigung einer Liebesepisode zwischen der unter dem Namen Arsinda am Hof des Thracierkönigs erscheinenden Dori und des Cleonte wieder vereinigt wird. Auch in diesem Stücke fehlt die komische Person nicht; es ist Mustafa, der Wächter des Gefängnisses,

*) An der Marienkirche seiner Vaterstadt ist sein Profil in Stein gehauen und darunter steht der Vers: Conubialis amor de mulcibre fecit Apellem. Sein berühmtestes Werk ist ein großes Altarbild im Antwerpener Museum. In München sind verschiedene Bilder von ihm.

in dem Feraspe schmachtet. Am Schlusse des Ganzen erscheint höchst unvermittelt Giove (Jupiter) als deus ex machina, ohne sich jedoch irgendwie um die Lösung des Knotens zu bemühen, und verkündet in einer pathetischen Schlußrede den Sieg der Gerechtigkeit.

Als Komponist dieser Oper wird in dem für die Aufführung gedruckten Textbuche Kapellmeister Hugo Wilderer genannt, der uns noch als Komponist einer ganzen Reihe kurpfälzischer Opern begegnen wird. Als Komponist der Ballets gesellte sich ihm der schon mehrfach erwähnte Georg Kraft bei. In die Einstudierung der Ballets teilten sich die Balletmeister Picard und Corcel; die Dekorationen verdankte man dem Pinsel des Hofmalers Antonio Bernardi, und als „regolator delle scene" wirkte Antonio Fabri mit.

Auch außerhalb Düsseldorfs hatte der Hof seine Aufführungen, zu denen die Hofmusik befohlen wurde. Am 30. Mai 1702 erhielt die Hofmusik den Befehl, sich zu Schiff von Düsseldorf nach Heidelberg zu begeben; sie mußte überall, wo sie Station machte, unentgeltlich mit Speise und Trank beköstigt werden. Bereits am 2. Juni wurde dem Befehl von „sämtlicher Musik" Folge geleistet. Bis in den Dezember 1702 blieb die Hofmusik in Heidelberg, wo sich damals der Kurfürst mit seinem Hof aufhielt.[1]

Im Sommer 1702 erhielt Johann Wilhelm in Heidelberg den Besuch des römischen Königs Joseph, der auf der Reise von Wien zur Belagerung Landaus, begleitet von seiner Gemahlin, einige Tage bei ihm Rast machte. Dies Ereignis mußte natürlich durch eine Festoper verherrlicht werden. Sie hieß „Il Marte Romano" und war für 4 Solisten und Chor geschrieben. Textdichter und Komponist sind unbekannt. Der Stoff ist allegorisch-panegyrisch: Mars, der den König und das Reich vorstellen soll, hat die süßen Angriffe der Venus und des Amor, mit denen die Schmeicheleien heimtückischer Feinde gemeint sein sollen, zu bestehen. Fama, die zur rechten Zeit erscheint, rettet den Mars vor ihren Lockungen, indem sie ihm mit Ruhmesstacheln zusetzt und ihm vorstellt, daß man dem Ruhm jede Privatfreude preisgeben müsse. Mars zieht hinaus in Kampf und Sieg.

Auch Joseph zog nun hinaus in Kampf und — Sieg. Er traf am 27. Juli vor Landau ein und zwang die Franzosen unter Melac nach monatelanger Belagerung zur Kapitulation der Festung Landau am 10. September 1702. Als er auf der Rückkehr nach Wien wieder in Heidelberg Halt machte, war eine Feier dieses Ereignisses unumgänglich. Rapparini begeisterte sich zu einem Festspiel, das er „I Pregi della Rosa" betitelte und das im Herbst 1702 auf dem Heidelberger

Schlosse unter freiem Himmel gespielt wurde. Es ist ein charakteristischer und nicht uninteressanter Typus derartiger Festspiele.

Cupido ist in die Gärten der Pomona eingedrungen und hat dort alles in Durcheinander gebracht. Pomona und verschiedene Götter eilen mit einem Gefolge von Nymphen, Schäfern und Schäferinnen herbei, um den Frevler zu bestrafen. Auch Vulcan kommt (son père putatif, wie ihn die französische Vorrede nennt), und zwar auf einem Ambos sitzend, den zwei Strauße (!) ziehen. In der Verkleidung der Blumengöttin Cloride verteidigt sich Cupido vor seinen Verfolgern und fordert, bevor er sich zu erkennen giebt, Pomona und Cynthea auf, Blumen und Früchte zu pflücken, um sie der glänzenden Suite der Königin anzubieten, die unter der Allegorie der Rose gemeint ist. Zur Verfolgung des Cupido sendet Vulcan Cyklopen aus, die seinem Ambos entsteigen. Diese wenden sich zunächst gegen Cupidos Begleiter, die Zephyrn. Den Zephyrn werden die Flügel ausgerissen und den zuschauenden Damen als Fächer dargereicht. Auf diesen Fächern sind Gedichte zum Lob der anwesenden Damen aufgedruckt, die nachher bei der festlichen Tafel gesungen werden. Diese dem Textbuch beigegebenen Lobgedichte, acht an der Zahl, beziehen sich auf weibliche Tugenden und Fertigkeiten der betreffenden Damen: Schönheit, Grazie, Anmut, Ehrbarkeit, Gesangskunst, Würde, Verstand, vornehmes Auftreten und sind in den schwülstigsten Ausdrücken einer überladenen höfischen Schäferpoesie abgefaßt. Die dabei stehenden Namen sind fingierte Schäfernamen und großenteils Virgil entlehnt. Interessant ist, daß jedes dieser Loblieder von einem anderen Soloinstrument begleitet wurde, und zwar kamen der Reihe nach zur Verwendung: Flöte, Thiorbe, Violine, Fagott, Trompete (bei der Ode auf den Gesang!), Violoncello, Oboe, Viola da Gamba.

Nach der Fächerverteilung erschien ganz unvermittelt Merkur als Götterkurier, er meldete die Einnahme Landaus und pries Joseph, den er den Liebling der Welt, die Blume Österreichs, das Herz Deutschlands und Italiens, das glänzendste Kleinod u. s. w. nennt. Zum Schluß des ganzen Stücks, nach dem wir nicht den Kunstgeschmack des kurpfälzischen Hofes beurteilen wollen, erfolgte ein glänzendes Feuerwerk.

Im Carneval des folgenden Jahres (1703) sah der Hof in Düsseldorf wieder eine regelrechte Oper „Tiberio imperator d'Oriente", in deren Textbuch weder der Komponist noch der Textdichter genannt ist. Möglicherweise ist diese Oper identisch mit dem 1702 im Teatro di Sant'Angiolo in Venedig aufgeführten Werke gleichen Titels, dem einzigen aus jener Zeit nachzuweisenden.[1] Als dessen Autoren werden

genannt: Giovanni Domenico Pallavicino für das Textbuch und Francesco Gasparini für die Musik. Der Held dieser Oper ist Tiberius Thrax, der sich nach dem Tode des Kaisers Justin II. auf den Thron zu Konstantinopel schwingt. Er besitzt die Gunst der Kaiserin-Witwe Sofia, die ihn aber, als er erklärt, sie nicht lieben zu können, da seine Hand bereits an Anastasia (Dama favorita di Sofia) vergeben sei, mit Hilfe ihres Neffen Justinian vom Thron zu stürzen sucht. Jedoch alles wendet sich zum Guten, Sofia wird aus der Nebenbuhlerin zur Schwiegermutter der Anastasia, indem sich mit Hilfe eines Ringes herausstellt, daß sie die Mutter ihres geliebten Tiberio ist. Ein Schlußchor besingt den glücklichen Ausgang dieses im Gegensatz zu anderen verhältnismäßig einfach aufgebauten Stückes.

Viel verwickelter und reich an Sonderbarkeiten ist die Handlung der Oper „La Monarchia stabilita“, die 1703 bei der Anwesenheit des Königs Karl III. von Spanien am Düsseldorfer Hof aufgeführt und im Carneval 1705 wiederholt wurde.[1] Assyrer, Baktrianer, Araber und Meder treten darin auf; Könige, Feldherrn, Hirten, Soldaten und Geister wetteifern, die Hofgesellschaft zu unterhalten, nicht weniger als zweiundzwanzigmal wechselt der Schauplatz, und immer prächtigere Dekorationen des Hofmalers Antonio Bernardi werden zur Schau gestellt. Eine umfangreiche Maschinerie, wie noch in keinem der früheren Stücke, tritt in Thätigkeit, es wird fortwährend gezaubert, und die Luft wimmelt von Geistern und Ungeheuern. Schlachten werden geschlagen, Städte belagert, und das Ganze läuft auf eine Verherrlichung des königlichen Gastes hinaus.

Zoroastro, der außer seinem Zauberstab auch das Scepter über die Baktrianer schwingt, liegt im Kampf mit Nino, dem Assyrerkönig. Um diesen zu bethören und vom Kampfe abzuhalten, schickt er seine schöne Tochter Arsinda ins Lager des Feindes. Arsinda begiebt sich zu Nino, was ihrem Geliebten, dem Feldherrn Adraste, natürlich große Schmerzen verursacht, und erreicht mit Nino die Absicht ihres Vaters. Das Heer des Nino wird unterdessen von Adraste überfallen und geschlagen. Aber Nino findet Hilfe durch seine Geliebte Semiramide, die sich unter dem Namen Orgonte — Pseudonymität und Verkleidung ist in diesen Opern unvermeidlich — an die Spitze eines Heeres stellt und die Hauptstadt der Baktrianer belagert. Sie kämpft mit Adraste und nimmt ihn gefangen. Mit Adraste will Arsinda sterben, aber beiden wird von Nino und Semiramide, dem glücklichen Paar, Leben und Freiheit geschenkt. Zum Schluß erscheint Zoroastro in den Wolken mit einem Götterchor und besingt im Verein mit diesem das Lob des

königlichen Gastes. Er schildert als Prophet in einem langen Recitativ, wie auf die Weltreiche der Assyrer, der Meder, der Griechen und der Römer das Weltreich des erlauchten Hauses Österreich gefolgt sei, und wie nun in der Stabilierung der spanischen Weltmonarchie Karl III. das Erbe seiner großen Vorfahren angetreten habe. Das alles wird durch allegorische Bilder erläutert, in denen sich die ganze Ausstattungskunst der Düsseldorfer Hofoper zeigen konnte.

Als Komponist dieser drei nach Inhalt und Umfang monströsen Akte erscheint der kurfürstliche Kapellmeister Wilderer. Georg Kraft als Balletkomponist und Colin Picard als Balletmeister unterstützten sein Werk, mit dem er sich zweifellos den Beifall seiner fürstlichen Hörer erworben hat.

Die Genannten sind auch bei der 1706 aufgeführten Oper Faustolo von Wilderer beteiligt. Der Hirte Faustolo ist der Pflegvater des Romulus und Remus, welche die Helden dieser umfangreichen fünfaktigen Oper sind. Bemerkenswert ist darin die verhältnismäßig häufige Verwendung des Chores, der bei den Aktschlüssen in Thätigkeit tritt. Wir finden Chöre von Jägern, Bauern, Hirten, Gärtnern und Kämpfenden; an diese Aktschlußchöre schließen sich Ballets an. Am Schluß des zweiten Aktes treten Bauern auf, die als Satyrn und Bacchanten verkleidet sind; sie singen und tanzen zum Klange ländlicher Instrumente, von denen ausdrücklich genannt sind: Kastagnetten, Flöten, Dudelsäcke und dreisaitige Bauernfideln (ribeche). Mit dem Kampfruf „Auf nach Alba!“ schließt der fünfte Akt ab, und die Oper könnte zu Ende sein, wenn nicht der Geschmack der Zeit noch einen prächtigen scenischen Epilog gefordert hätte. Derselbe ist denn auch dem Faustolo angefügt. In leuchtenden Wolken erscheint Äneas und begrüßt das schöne Vorhaben seiner Nachkommen, und der Tibergott schließt sich an, Sieg und Macht weissagend.

Die antike Sagenwelt entsprach am meisten dem damaligen Librettogeschmack; aber auch historische Stoffe kamen bei den Düsseldorfer Operndichtern und Opernkomponisten zur Verwendung, wie die 1709 aufgeführte Oper Tassilone (unbekannter Autorschaft) beweist. Sie führt an den Hof Karls des Großen und enthält eine groß angelegte hochdramatische Partie in der Person der Gismonda, der Tochter des entthronten Langobardenkönigs Desiderius, die alles aufbietet, um ihren Vater an Karl d. Gr. zu rächen. Ihr Haß gegen Karls Herrschaft und Haus stürzt sie ins Unglück, bringt Unglück über ihr eigenes Haus. Ihren gegen Karl aufgehetzten Gemahl Tassilo, den Baiernherzog, reißt sie mit sich ins Unglück; Tassilo fällt — entgegen

der geschichtlichen Überlieferung, nach der er in einem Kloster endet, in einem Zweikampf. Gheroldo, der Fürst von Schwaben, erhält als Belohnung für seine Treue zum Kaiserhause Tassilos Länder und die Hand seiner Geliebten Rotrude, der Tochter des Kaisers. Eine gewisse Verwicklung entsteht noch dadurch, daß Gismondas Bruder Adalgiso im Auftrag des byzantinischen Kaisers erscheint, um Karls Tochter für diesen zur Gemahlin zu begehren. Gismonda bricht schließlich vernichtet zusammen und verflucht ihren unglückseligen Haß und ihre Rachsucht. Eine Verherrlichung Karls d. Gr. beschließt dies eigentümliche Stück, das mit gewissen Abweichungen ausdrücklich die historische Treue zu wahren bestrebt ist. Häufiger Scenenwechsel, Aufzüge und Ballets fehlten nicht und machten das Stück für den Geschmack seines höfischen Publikums erst recht genießbar.[1]

Ebenfalls einen historischen Stoff hat der unbekannte Textdichter der 1713 am Düsseldorfer Hofe aufgeführten fünfaktigen Oper „Amalasunta" verwertet, deren Komposition der Kapellmeister Wilderer besorgte.[2] Inbezug auf groß aufgebauschte Anlage ist diese Oper das Seitenstück zur letztgenannten. Den Hauptinhalt bilden einige Liebesaffairen, die sich in Verbindung mit dem getrübten Eheverhältnis der Gothenkönigin Amalasunta, der Tochter Theodorichs d. Gr., und des Amalerfürsten Teodato, ihres Mitregenten und zweiten Gemahls, zwischen dem Fürsten Constanzo und der erst am Ende der Oper als Schwester Teodatos entdeckten Cunegonda, sowie zwischen dem Gothenführer Vitige und Matilda, einer Tochter Amalasuntas aus erster Ehe, abspielen und sich durcheinander schlingen. Der Librettist verweist ausdrücklich auf die historischen Grundlagen seiner Oper, die natürlich mit lauter Heiraten und Versöhnungen endet, und erklärt, daß er außer der Veränderung einiger Namen und Motive hauptsächlich dadurch von der Geschichte abgewichen sei, daß er Cunegonda zur Schwester Teodatos machte, wodurch sich die Liebe Teodatos zu Cunegonda nach Entdeckung dieser Verwandtschaft leicht aus der Welt schaffen und ein glücklicher Ausgang herbeiführen ließ. Der historische Theodat ließ bekanntlich seine Gattin Amalasunta im Bade erdrosseln.

Über die Mitwirkenden bei diesen glänzenden Düsseldorfer Opernaufführungen war mit Ausnahme der Kapellmeister, der Dekorationsmaler und Balletmeister so gut wie nichts ausfindig zu machen. Aus einem pfälzischen Kopialbuch des Karlsruher Archivs ist für das Jahr 1702 der Kammerdiener und Musikus Ansolon nachzuweisen, der 1704 den Titel eines Kammerrats führt.[3] Gegen Ende des 17. Jahrhunderts begegnen wir am kurpfälzischen Hofe einem der bedeutendsten Gamben-

spieler seiner Zeit, Johann Schenck, der 1688 in Amsterdam 15 Sonaten für Viola da Gamba mit Baßbegleitung erscheinen ließ und im Anfang des 18. Jahrhunderts die Dienste Johann Wilhelms quittierte. Er nennt sich auf dem Titel seines sechsten, ca. 1692 93 erschienenen Werkes (Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum) Kammerkommissarius und Kämmerer des Kurfürsten von der Pfalz, dem er dies aus 101 Nummern bestehende Werk gewidmet hat.[1] Eine nicht näher zu kontrollierende Notiz im musikalischen Almanach von 1783 nennt unter den berühmten Sängern der Zeit von 1700—1720 den pfälzischen Kammermusikus Torquato Ricci. Einer etwas späteren Zeit gehören folgende Künstler an, die sich in einem pfälzischen Kopialbuch des Karlsruher Archivs finden: Kammermusikus Alexander Mori, der noch 1723 unter den Sopranisten erscheint, und der Kammerdiener und Musikus Gruber.[2]

Als Leiter des Opernwesens am Hofe Johann Wilhelms trat gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Kapellmeister Wilderer an Moratellis Stelle. Er bekleidete noch unter Karl Philipps Regierung dieses Amt und befriedigte einen großen Teil des Opernbedarfs am kurfürstlichen Hofe. Als Konzertmeister scheint Georg Kraft neben ihm gewirkt zu haben, der schon mehrmals als Balletkomponist begegnete und jedenfalls auch die Leitung der Kammermusik in seiner Hand hatte.[3]

Zu einer vollständigen Hofoper jener Zeit gehörte auch ein Hofdichter, der die italienischen Textbücher für neue Opern zu verfassen oder zu bearbeiten hatte. Er mußte natürlich aus Italien gebürtig sein. Diese Stellung bekleidete lange Jahre am kurpfälzischen Hofe Giorgio Maria Rapparini, der zuerst 1687 als Dichter der Erminia ne boschi und noch 1718 als Dichter der Oper L'amicizia in terzo erscheint. Er stammte aus Bologna, wo er 1660 geboren wurde, und starb 1726 in Mannheim. Er war zugleich wie die meisten seines Standes italienischer Geheimsekretär seines Herrn.

Einige Jahre scheint auch der sächsische Hofdichter Stephano Pallavicini, der Sohn des Dresdener Kapellmeisters, in Johann Wilhelms Diensten gewesen zu sein; wenn Fürstenau recht unterrichtet ist:[4] 1691—1716, doch läßt sich seine Thätigkeit am kurpfälzischen Hofe aus gleichzeitigen Textbüchern nicht mit Sicherheit belegen. Nur ein im Manuskript erhaltenes Festspiel „Il libro della gloria", das Johann Wilhelm gewidmet ist, weist darauf hin.

Ein reichentwickeltes Musik- und Theaterleben fand also an Johann Wilhelms Hof Pflege und freigebigste Unterstützung. An Glanz und Pracht konnten die Düsseldorfer Opernaufführungen jeden-

falls mit manchen anderen jener Zeit in Konkurrenz treten, ob auch in Bezug auf die gesanglichen und orchestralen Leistungen, muß füglich dahingestellt bleiben, da hierfür alle Anhaltspunkte fehlen.

Welches Ansehen aber damals schon die musikalischen Bestrebungen des kurpfälzischen Hofes in der musikalischen Welt genossen, zeigen die Beziehungen Corellis, des berühmten Begründers der römischen Violinschule, zu demselben. Corelli widmete dem Kurfürsten Johann Wilhelm im Dezember 1712 sein letztes Werk, die „Concerti grossi", acht Kirchen- und vier Kammerkonzerte von folgenreicher Bedeutung für die Instrumentalkomposition der nächsten Zeit. Auf der Marmortafel, die seine Ruhestätte im Pantheon zu Rom ziert, ist ihm der Titel: Marchio de Ladenburg beigelegt,[1] und wenn die Inschrift volle Glaubwürdigkeit verdient, ist die Verleihung dieses Titels auf den Kurfürsten Philipp Wilhelm zurückzuführen, über dessen Beziehungen zu Corelli jedoch nichts Näheres bekannt ist.

3.

Die Zeit Karl Philipps.

Als Karl Philipp, der 55jährige Bruder Johann Wilhelms, den kurpfälzischen Thron bestieg, schien es, als ob der verschwenderische Glanz der bisherigen Hofhaltung beseitigt werden sollte, denn sofort wurde der Weg sparsamer Einschränkung betreten; gegen hundert Künstler erhielten ihre Entlassung, und die Hofmusik wurde reduziert. Aber schon nach wenigen Monaten befand man sich wieder im alten Fahrwasser, und der pfälzische Hof machte dem Ruf, daß er einer der glänzendsten von Europa sei, wieder alle Ehre. Der kurpfälzische Hofstaat schwoll zu einer ganzen Armee an. Bigotte Ratgeber, ein vergnügungssüchtiger Hofadel und ein fester büreaukratischer Ring, der den gutmütigen Jesuitenzögling abschloß von dem verarmten, jammernden Volk — das war die Umgebung dieses Fürsten, in welchem sich sinnliche Vergnügungssucht mit selbstgefälliger Frömmigkeit nach berühmten Mustern vereinigte. Glücklich war die Pfalz unter ihm ebensowenig wie unter seinen Vorgängern aus dem Hause Neuburg. Die Liselotte hatte recht: „Was der Kurfürst, mein Herr Vater selig, oft gesagt, ist wahr worden: ‚Ich höre, daß meine Unterthanen sich über mich beschweren, als wenn ich sie zu hart hielte; aber die Zeit wird kommen, daß, wenn sie mich würden aus der Erde kratzen können, würden sie es thun.‘ So ist es auch gangen.“

Schlosser hat über Karl Philipp das harte Wort gesprochen: er erbettelte von den Pfaffen den Himmel und verdiente an seinem Lande und seinen Unterthanen die Hölle. In diesem strengen Urteil sind die Verdienste verschwiegen, die Karl Philipp sich um sein Land, ganz besonders aber um seine Residenz Mannheim erworben hat. Am Anfang seiner Regierung war Mannheim ein unbedeutender, armseliger

Ort, der sich langsam aus den Trümmerhaufen französischer Zerstörungswut erhob; als sein Nachfolger Karl Theodor die Zügel der Regierung übernahm, war Mannheim eine ansehnliche Residenzstadt geworden.

Sein Streit mit den Heidelberger Reformierten hatte zur Folge, daß Karl Philipp Mannheim zur Residenz erhob, dorthin nicht nur seinen ganzen Hof, sondern auch die Dikasterien verlegte und nun die kleine Landstadt ihrer neuen Bestimmung entsprechend auszugestalten begann.

Am 18. November 1720 traf er nach einem mehrmonatlichen Schwetzinger Sommeraufenthalte in Mannheim ein. Das alte Stammschloß auf dem Jettenbühel zu Heidelberg, das nun verödet stand, hatte ihn kaum 1½ Jahre beherbergt. Von Neuburg aus war er am 4. November 1718 in Heidelberg eingezogen und hatte seinen Hofhalt in dem halbzerfallenen Heidelberger Schlosse[1] aufgeschlagen. Der Baron v. Pöllnitz, der in dieser Zeit an den Heidelberger Hof kam, fand diesen Hofhalt prächtig; ihm als dem weitgereisten Abenteurer und Fürstenschmarotzer imponierte Karl Philipps Freigebigkeit, seine Liebenswürdigkeit und Leutseligkeit, und er konnte dasselbe bei des Kurfürsten Umgebung konstatieren. „C'est le meilleur des maîtres et le plus affable des princes," rühmt er von ihm.

Der Stern dieses Hofhalts und der Abgott Karl Philipps war seine einzige Tochter Elisabeth, die er im Mai 1717 in Innsbruck mit dem Erbprinzen Joseph Karl von Sulzbach, dem präsumtiven Kurnachfolger vermählt hatte. Pöllnitz rühmt von dieser liebenswürdigen Prinzessin ihre Liebe zur Kunst. Sie tanzte und sang mit viel Grazie, sie trug besonders gern italienische Arien vor, die sie selbst vorzüglich auf dem Klavier zu begleiten verstand. Des Nachmittags, wenn der Kurfürst und ihr Gemahl sich zurückgezogen hatten, hielt sie große Assemblée und veranstaltete Konzerte. Die Prinzessin sang dann selbst italienische Stücke und ließ sich gern, wie Pöllnitz berichtet, von Signora Claudia, einer ihrer Kammerfrauen, begleiten. Zu diesen kleinen Konzerten, denen der Erbprinz nur ab und zu beiwohnte, wurden auch einige bevorzugte Mitglieder der Hofmusik beigezogen, welcher Pöllnitz, der an allen größeren Höfen Deutschlands herumgekommen war, damals schon das Zeugnis ausstellte: „c'est une des plus parfaites que j'aie jamais entendu."

In der Leichenpredigt, die der Jesuit Adam Straus bei der Trauerfeier für die früh verstorbene Prinzessin Elisabeth am 17. März 1728 in der Pfarrkirche zu Mannheim vor versammeltem Hofe hielt,[2]

ist ausdrücklich auf die musikalische Begabung der Prinzessin hingewiesen. Es heißt da: „Was die Poeten von Calliope, einer der neun Musen, wegen Kunst und Lieblichkeit der Stimm gedencken, hat der Chur-Pfältzische Hoff nicht nöthig, unserer Fürstin auffzudichten, sondern darff nur die Warheit sprechen, gleich wie solches andere Ort und Länder, forderſambst die berühmte Abtey Sancti Benedicti zu Oetal heutiges Tags anrühmt, allwo sie der Mutter der schönen Lieb das Salve Regina offentlich in der Kirchen abgesungen. Diese Kunst hat sie nicht für sich behalten, sondern aus Lieb armen Mägdlein gleichsam zur Nahrungs-Mittlen und Heurathe-Gut mitgetheilt. Konte der Mund mit einem lieblichen Thon die Lufft versüßen, so wußten die Finger das Clavier und Saiten-Spiel zu rühren, auf diese ihre Recreations-Stunden vermittelst gottseliger Affecten und Melodeyen nutzlich durchzubringen."

Dieser Prinzessin galten viele höfische Feste und theatralische Aufführungen, die ihr zu Ehren vom Kurfürsten veranstaltet wurden. Durch einige erhaltene Textbücher haben wir Kunde und Vorstellung von ihnen, und es wird sogleich noch darauf zurückzukommen sein. Als Elisabeth am 30. Januar 1728 im 36. Lebensjahre in Mannheim an den Folgen einer Totgeburt starb, schien alle Freude aus dem Leben des alternden Herrschers schwinden zu wollen, und der frühe Tod ihres Gemahls im folgenden Jahre vermehrte die düstere Stimmung Karl Philipps. Auch der jüngere Pfalzgraf von Sulzbach, Johann Christian, der als präsumtiver Thronerbe nach Mannheim gezogen war, starb bald darauf (1733), erst dreiunddreißig Jahre alt. Er hinterließ aus seiner Ehe mit der schon früher verstorbenen Maria Anna, der Erbin von Bergen op Zoom, einen einzigen Sohn Karl Theodor, den späteren Kurfürsten, der am 5. Januar 1734 von Brüssel in Mannheim eintraf, um dort als Kurnachfolger erzogen zu werden. Karl Philipp lebte jetzt ganz der Erziehung dieses Prinzen und der drei Töchter der früh verstorbenen Elisabeth, deren älteste Elisabeth Auguste einige Jahre später die Gemahlin Karl Theodors wurde, und deren jüngste Maria Franziska durch ihre Heirat mit dem Pfalzgrafen Friedrich Michael von Zweibrücken-Birkenfeld die Stammmutter des bairischen Königshauses geworden ist.

Von großen italienischen Opernaufführungen, wie sie Düsseldorf unter Johann Wilhelm gesehen hatte, konnte weder in Heidelberg noch in Mannheim die Rede sein, da hierzu die Bühnenräumlichkeiten fehlten. Erst am Ende der Regierung Karl Philipps wurde ein Operntheater im Mannheimer Schlosse erbaut. Der Mannheimer

Schloßbau[1] schritt bei seinen riesigen Dimensionen nur langsam vorwärts. Erst im November 1731 konnte der Hof das Mannheimer Schloß beziehen. Bis dahin hatte das jetzige Kasinogebäude am Markt, damals das Hillesheimsche Palais, mit seinen für eine fürstliche Hofhaltung sehr beschränkten Räumen als Wohnung zu dienen. Bei diesen beengten und provisorischen Wohnungsverhältnissen der kurfürstlichen Hofhaltung, die eine Folge der plötzlichen Verlegung der Residenz von Heidelberg nach Mannheim waren, waren theatralische Vergnügungen in größerem Stil vorerst unmöglich. Was in Heidelberg und Mannheim aufgeführt wurde, waren außer Komödien nur Serenaden, Kantaten, Oratorien und kleinere Pastoralopern. Hofdichter und Hofkomponisten hatten ruhige Tage, und die großen Fähigkeiten des Dekorationskünstlers Alessandro Bibiena kamen noch wenig zur Geltung.

Kurz bevor Karl Philipp von Neuburg a/D. in seine neue Residenz Heidelberg übersiedelte, hören wir noch einmal von einer großen italienischen Oper, die im Neuburger Residenzschlosse aufgeführt wurde. Es war im März 1718, als Prinzessin Elisabeth einen (bald darauf wieder verstorbenen) Sohn geboren hatte. Damals ließ Karl Philipp in seiner kurzen großväterlichen Freude über den Erstgeborenen seiner Tochter die dreiaktige Oper „L'amicizia in terzo overo il Dionigio" aufführen, zu der Rapparini den Text geliefert hatte. Dieser Operntext vereinigt die Geschichte von Damon und Phintias, der aus Schillers Bürgschaft wohlbekannten Freunde, die in der Oper Damone und Pitia heißen, zugleich Liebhaber der Töchter des Dionys Amalinda und Rosmira und außerdem zu griechischen Fürsten avanciert sind, um dem Hause des Dionys Mesalliancen zu ersparen, mit der Geschichte von Damokles, dem Dionys die Gefährlichkeit der Herrscherwürde durch das über seinem Haupte an einem Haar aufgehängte Schwert demonstriert, und mit der Anwesenheit des Philosophen Plato am syrakusanischen Hofe. An der Komposition dieser dreiaktigen Oper waren nicht weniger als 4 Komponisten beteiligt. Die Musik des ersten Akts rührte her von Cav. Messa, der zweite Akt von August Stricker, Kammerkomponiteur des Kurfürsten, der dritte von Johann David Heinichen, Kapellmeister des Königs von Polen, die Ouvertüre und die Ballets von Gottfried Finger, kurf. Rat und Konzertmeister.

Als Dekorationsmaler ist Alessandro Bibiena genannt, der damals den Titel eines ersten Ingenieurs und Architekten des Kurfürsten führte. Er hatte sich auch um die Ausstattung der Oper verdient gemacht, die im vorangegangenen Jahre 1717 am Hofe zu Neuburg zur Feier des Namensfestes der Kurfürstin Anna Maria Louise auf-

geführt worden war: „Crudeltà consuma amore“. Merkwürdigerweise war auch die Kompoſition dieſer ebenfalls von Rapparini verfaßten Oper eine Kompagniearbeit, in die ſich der kurf. Kapellmeiſter Greber (1. u. 3. Akt), der anhaltſche Kapellmeiſter Auguſt Stricker (2. Akt) und der kurf. Konzertmeiſter Gottfried Finger teilten.

Opernaufführungen großen Stils waren wie geſagt im Heidelberger Schloſſe und in Mannheim vor der Erbauung des Opernhauſes unmöglich. Man begnügte ſich zunächſt mit Kantaten und Serenaden. Aus der Händelbiographie iſt bekannt, wie beliebt Kompoſitionen dieſer Art in den erſten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts waren, unter ihnen namentlich die vom Orcheſter begleitete Kantate für zwei, drei oder auch mehr Singſtimmen. Dieſe Art der dramatiſchen Muſik ſteht der Paſtoraloper ziemlich nahe, unterſcheidet ſich aber hauptſächlich dadurch von ihr, daß ſie in der Regel nur konzertmäßige, keine ſceniſche Wiedergabe erforderte. Doch kann für die am kurpfälziſchen Hofe geſungenen Serenaden und Kantaten keineswegs die Regel aufgeſtellt werden, daß niemals ſceniſche Aufführungen derſelben ſtattfanden. Im Gegenteil, es exiſtieren Textbücher, aus denen die ſceniſche Wiedergabe unbeſtreitbar nachzuweiſen iſt. Schon unter Johann Wilhelm, 1702, wurden uns derartige theatraliſche, und zwar im Freien aufgeführte Serenaden bekannt, als weiteres Beiſpiel ſei eine Serenade des Kapellmeiſters Greber genannt, die 1719 zur Feier der Anweſenheit des Herzogs Eberhard Ludwig von Würtemberg in Heidelberg zur Aufführung gelangte. Dieſe Serenade war die muſikaliſche Einleitung eines großen Feuerwerks, das auf dem Neckar und auf dem jenſeitigen Ufer abgebrannt wurde, ſie wurde im Freien aufgeführt und zwar auf der großen Terraſſe, von der aus man den ſchönen Blick auf Schloß, Stadt und Fluß hat. Als Oberfeuerwerker wirkt Vulcan mit, der in Geſellſchaft mehrerer Gottheiten erſchienen iſt, um die Vorzüge des fürſtlichen Gaſtes zu preiſen. Er ſchließt: „Ministri miei, che più si tarda? All'opra! Un diluvio di fiamme il ciel ricopra.“ Und unter dem Geſang eines Chores beginnt das prächtige Feuerwerk.

In einer Reihe anderer Serenaden findet ſich dagegen keine Spur, die auf eine ſceniſche Wiedergabe ſchließen läßt. Der gemeinſame Inhalt der meiſten iſt, daß Götter ſich zuſammenfinden, um den Ruhm oder die Tugenden deſſen zu verkünden, zu deſſen Ehren die Aufführung ſtattfindet, und ſich gegenſeitig zu übertreffen ſuchen in Glück- und Segenswünſchen zu dem Geburts- oder Namenstag des Betreffenden — meiſt der Prinzeſſin Eliſabeth — oder in Huldigungen für einen vornehmen Gaſt.

So erscheinen in dem componimento per musica: „Il concilio de' pianeti“ (1721) Sonne, Mond, Mars, Merkur, Jupiter, Venus und Saturn und bringen der Prinzessin zu ihrem Namenstag ihre unterthänigsten Wünsche dar, oder in einem anderen die Schönheit, die Jugend, die Fruchtbarkeit und die Tugend, in einem dritten neben den Gottheiten der Nacht, der Morgenröte und der Zeit Lucina, die Göttin der Niederkunft, die der ihren Geburtstag feiernden Prinzessin mit Beziehung auf ihre bevorstehende Niederkunft eine zahlreiche Nachkommenschaft wünscht. Chöre kommen in diesen Serenaden nur sehr sparsam zur Verwendung, meist nur am Anfang und am Ende des betreffenden Werkes.

Einige dieser Serenaden nähern sich inhaltlich der Pastoraloper, so z. B. ein bei Gelegenheit der Beendigung der Herbstjagden von 1721 aufgeführtes Werk von Lorenzo Santorini, in das kleine Liebesaffairen von Nymphen und Najaden verwoben sind.

Direkt in die Gattung der Pastoraloper fallen Werke wie die 1722 aufgeführte favola boschereccia „I felici inganni d'amor in Etolia“ (die glücklichen Täuschungen der Liebe in Ätolien). Es kommen in diesem dreiaktigen, in den Zwischenakten mit Ballets ausgefüllten Werke eines nicht genannten Textdichters und ebenfalls nicht genannten Komponisten zwei Liebespaare vor: Meleager und Atalante, die Nymphe Irene und der Hirt Aminta, die nach allerhand kleinen Verwicklungen glücklich vereinigt werden. Der gelehrte Autor, der sich in der Vorrede auf Lactantius, Hyginus, Sabinus und Apollodorus als Quellen des Meleagerstoffes beruft, dabei aber den Ovid ganz vergißt, hält bezeichnenderweise eine Rechtfertigung für nötig, daß er Personen königlichen Geblüts, wie Meleager und Atalante auf der Bühne im Hirtengewand erscheinen lasse, und weist in aller Kürze auf mannigfache ähnliche Beispiele in Geschichte und Sage hin.

Ähnlicher Art ist die 1722 zur Feier des Besuchs des Erzbischofs Clemens von Köln aufgeführte dreiaktige Pastoraloper „Coronide“; auch hier sind es zwei Liebespaare, die schließlich vereinigt werden. Coronide ist die Geliebte Apolls, der zur Strafe für Phaetons Sturz auf die Erde verbannt worden ist und sich als Schäfer Tirsi der schönen Nymphe Coronide genähert hat. Er wird zum Schlusse mit samt seiner Geliebten wieder in den Olymp zugelassen. Die im Jahr 1723 aufgeführte Pastoraloper „Amor sul monte“ behandelt, gleichfalls in drei Akten, die Liebe Dianas zu Endymion. Ebenfalls ins Gebiet des mythologischen Pastorales gehört die 1724 unter der Bezeichnung festa teatrale aufgeführte Oper „Il giudicio

di Paride.“ Ballets finden in allen diesen Opern am Schluß jedes Aktes statt.

Auch geistliche Opern wurden zuweilen aufgeführt, wie z. B. 1724 das dramma sacro per musica „Esther“ von Kapellmeister Wilderer, das vorher schon in Heidelberg als Oratorium aufgeführt worden war.

Das älteste, vollständige Personalverzeichnis der kurpfälzischen Hofkapelle, das uns bekannt geworden ist, stammt aus dem Jahre 1723; es ist erhalten in einer auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindlichen Handschrift.[1] Dies bisher noch nicht veröffentlichte Verzeichnis sei im folgenden vollständig wiedergegeben. Hofmusikintendant ist Franz Wolfgang Frh. v. Stechau, der zugleich den Titel eines kurf. Kämmerers und Hofgerichtsrats führt. Als Kapellmeister werden angeführt: Jakob Greber, kurpf. Hofkammerrat, und Joh. Hugo Wilderer, jülich-bergscher Hofkammerrat. Konzertmeister ist: Gottfried Finger. Von den Sängerinnen begegnet Eleonora Scio, die Sopranistin, noch später, Eleonora Borosini dagegen, die Altistin, eine ausgezeichnete Künstlerin, die Gattin des berühmten Prager Tenoristen, wurde bald darauf nach Prag engagiert. Zwei Sopranisten: Josephus Casinsky, Alexander Mori und ein Contraaltist: Philippus Sicardi stehen für Kastratenrollen zur Verfügung. Tenoristen sind: Laurentius Santorini, Angelus Zuccarini und Mathias Zinsheim. Bassisten: Bertramus Reuter, Johann Krebsbach, Johann Paul Meyer und Joh. Bapt. Palmerini. Den Organistendienst bei Hof thuen: Christian Christoph Eggmann und Paulus Grua. Als Lauteniſten wirken im Orchester mit: Joh. Jac. Weiß und Joh. Sigismund Weiß, die jedenfalls verwandt sind mit dem berühmten Lauteniſten Sylvius Leopold Weiß, geb. 1684 zu Breslau, gest. 1750 in Dresden, und als Thiorbist: Carolus Romanini, der vielleicht derselben Familie entstammt, der Antonio Romanini, ein bedeutender venetianischer Organist des 16. Jahrhunderts angehört. Als Violiniſten nennt jene Handschrift: Ignatius Grüber, Friedrich Muffat, Carl Offhuis, Carl Peter Thoma, Christian Hein, Philippus Duruel (Tanzmeister), Johann Reinhard Bullmann, Joseph Fischer, Franz Fischer, Philipp Heinrich Schneider und Mathias Niclas Stulick. Als Bratschisten: Anton Döminger, Franz Krieger. Die Violoncelliſten sind: Carolus Peroni und Josephus Pallandini. Die Kontrabassisten: Jacob Halsegger, Georg Wenzel Ritschel, Philipp Ernst Meyer. Unter den folgenden Oboisten sind jedenfalls auch die Flötisten mit inbegriffen: Johann Caspar Meyer, Johann Franz Knabi, Johann Karl Daniels, Johann Niclas Findeiß, Martin Friedrich

Cannabich (Vater des Konzertmeisters Christian Cannabich), Niclas Lerch, Johannes Georgius Aloysius Beck, Anselmus Beyermüller und Johannes Nolda. Das Fagott ist vertreten durch: Johann Mathias Altensperger und Swibertus Holzbauer. Als Waldhornisten fungieren im Orchester: Daniel Otto, Georg Swoboda, Christian Hindenlang. Als Lautenmacher: Jacob Rauch und als Calcant: Hans Georg Harris. — Dazu kommen noch 10 Trompeter und 2 Pauker, sowie ferner für den Operndienst noch folgende Personen: Der Architekt Alexander Bibiena, der Maschinendirektor Antonius Fabri, der Economo del teatro Johannes Maria Bibiena und der Operamaler Hermann Speng.

Der Kurfürst hatte also schon damals eine stattliche und im Instrumentalkörper relativ stark besetzte Hofkapelle. Die italienischen Künstler sind darin — im Gegensatz zu anderen Höfen — durchaus in der Minderzahl, und sie blieben es in Mannheim fortwährend. Die deutschen Namen herrschen vor unter den Instrumentisten, auch die Leitung der Hofmusik ist deutsch. Wie viele von den Genannten bereits am Hofe in Düsseldorf bedienstet waren, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln, da aus der Düsseldorfer Zeit keine derartige Listen zu ermitteln waren. Kapellmeister Wilderer der uns schon im vorigen Kapitel begegnete, war seit Anfang des Jahrhunderts in Düsseldorf als Dirigent und Opernkomponist (auch Motetten werden von ihm erwähnt) thätig und kam dann bei der Übersiedlung des Hofes nach Heidelberg und Mannheim. Jacob Greber erscheint 1703 in London, wo er sich um die italienische Oper Verdienste erworben haben soll. Mit seinem Schäferspiel „the loves of Ergasto“ wurde 1705 das Haymarket-Theater in London eröffnet, ein anderes Werk von ihm „the temple of love“ kam 1706 auf das Londoner Theater. Die fürstliche Sondershausensche Bibliothek besitzt von ihm handschriftlich eine Cantata da camera a basso con flauto e cembalo.[1] Auch der in obiger Liste als Konzertmeister erscheinende Gottfried Finger, der in Olmütz geboren war, that sich in London hervor und zwar als Klaviervirtuos wie als Komponist; er war namentlich auf kammermusikalischem Gebiet von Bedeutung. 1685 ging er nach England und fand in London als Kapellmeister am Hofe Jacobs II. Anstellung. Hier komponierte er die Oper „the judgement of Paris“. Er verließ England um 1700 und erhielt 1706 einen Ruf nach Berlin, wo er zur Feier der Vermählung Friedrich Wilhelms I. die Opern „der Sieg der Schönheit über die Helden“ und „Roxane“ komponierte. 1717 erscheint er als fürstlich anhaltischer Kapellmeister und in der

letzten Zeit seines Lebens, nachdem er schon früher zum kurpfälzischen Kammermusikus ernannt worden war, als kurpfälzischer Hofkammerrat.[1] Die Stelle eines kurpfälzischen Konzertmeisters bekleidete er schon im Jahre 1717, denn im Textbuch des in diesem Jahr aufgeführten Dramma boschereccio: „Crudeltà consuma amore" von Greber und Stricker ist er als der Komponist der Sinfonia preliminare bezeichnet und aufgeführt als consigliere et direttore di concerto. Zu der im März 1718 in Neuburg aufgeführten Oper „l'amicizia in terzo" komponierte Finger ebenfalls die Ouvertüre und die Ballets.

In der Besetzung des Orchesters bedarf der Thiorbist einer kurzen Bemerkung. Die Thiorbe ist eine Art Laute, und zwar einer großen Baßlaute ähnlich. Von ihren 14—16 Saiten liegen nur 6—8 auf dem Griffbrett, die übrigen geben also nur je einen Ton und werden als Baß benutzt. Die Thiorbe wurde als Begleitungsinstrument beim Gesang verwendet, auch zum Generalbaß in der Kirche und in der Oper. Das Klavier verdrängte sie schließlich, wie alle Lauteninstrumente, die vorher die Stellung inne gehabt hatten, die heute das Klavier einnimmt.

Die starke Besetzung der Oboe (9 Mann) ist auffällig, zwei oder drei unter ihnen sind sicherlich als Flötisten in Anspruch zu nehmen, dabei ist aber immer noch zu berücksichtigen, daß den Flöten und Oboen damals in sehr ausgedehnter Weise die Aufgabe der Melodieführung und Melodieverstärkung zugewiesen war und daß hierbei die mit ihnen sehr oft unisono gehenden Violinen noch keineswegs im Orchester dominierten. Unter den Oboisten von 1723 befindet sich Martin Friedrich Cannabich, dessen Name auf die spätere Glanzzeit des Mannheimer Orchesters hinausweist.

Dekorationsmaler und Theatralarchitekt war Alessandro Galli da Bibiena. Er stammte aus einer Familie, die sich auf dem Gebiet der Theaterbaukunst und Dekorationsmalerei im vorigen Jahrhundert einen berühmten Namen machte. Fast jede bedeutendere Hofoper hatte damals einen Bibiena in ihren Diensten. Die verschiedenen Glieder dieser Familie, von denen Alessandro der Sohn Fernandos, des Erbauers des Prager Theaters, war, leiteten sich von dem italienischen Historienmaler Giovanni Maria Galli her, der nach seinem bolognesischen Geburtsdorfe den Beinamen Bibiena annahm. Alessandros Brüder, Vettern, sein Vater und sein berühmter Oheim Francesco, der in Wien ein großes Theater baute, waren alle auf demselben Gebiet mit großem Erfolge thätig. Alessandros Kunst kam im ersten Jahrzehnt der Regierung Karl Philipps noch wenig zur Geltung.

Erst für das Jahr 1734 war wieder eine Personalliste ausfindig zu machen. Im Chur-Pfältzischen Staats- und Standeskalender auf das Jahr 1734 finden wir nämlich folgenden Personalbestand der kurf. Hofmusik. Als Intendant fungierte Baron Rutgerus Eugenius von Recordia. Kapellmeister war Carlo Pietro Grua, einer Mailänder musikalischen Familie entstammend, damals 34jährig und noch viele Jahre am kurpfälzischen Hofe wirkend († 1773).[1] Er leistete als Dirigent wie als Komponist Tüchtiges, er war der Komponist der Festoper „Meride", mit der am 17. Januar 1742 zur Feier der Hochzeit Karl Theodors das neue große Operntheater im linken Flügel des Schlosses eröffnet wurde, von ihm wurde 1748 die große Oper „La clemenza di Tito" nach Metastasios Text aufgeführt, am Karfreitag des Jahres 1740 das Oratorium „La conversione di San Ignazio", 1741 „Bersabea" und „Jaele", 1749 „il figliuol' prodigo", 1750 „Sant' Elena al Calvario". Nach dieser Zeit tritt er zurück hinter die neuen Größen des Mannheimer Orchesters: Holzbauer, Cannabich und Stamitz. Sein Sohn Franz Paul Grua, ein Schüler Holzbauers, war später in München Hofkapellmeister und ein angesehener Kirchenkomponist, der auch mit Opern, z. B. 1780 mit seinem Telemacco Erfolg hatte.

Den Titel eines Konzertdirektors führt Johann Sigismund Weiß, der zugleich auch Thiorbist ist. Außer ihm ist Lautenist wie schon 1723: Johann Jacob Weiß. Außer der schon 1723 angestellten Sängerin Jungfer Eleonora Scio finden wir 1734 noch folgende drei in kurfürstlichen Diensten: Frau Gagi, deren Gatte bis 1752 unter den Violinisten vorkommt, Frau Elisabeth Lerchin, deren Gatte der Oboist Niclas Lerch ist, und Frau Winklerin, vielleicht die Gattin des Hofkanzlisten Simon Jacob Winkler. Eleonora Scio, jedenfalls verwandt mit dem Balletmeister gleichen Namens, wird im musikalischen Almanach von 1785 unter den berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit genannt, sie ist noch 1764 in kurpfälzischen Diensten nachweisbar, während die übrigen drei eben genannten Sängerinnen schon nach wenigen Jahren verschwinden. Bei den Sopranisten ist Alexander Mori geblieben, Mariano Lena neu hinzugekommen, der die ganze Entwicklung der Mannheimer Oper mitmachte und bei der Übersiedelung des Hofes nach München im Jahr 1778 als Direktor der Hofmusik fungierte. Zu dem einen Altisten von 1723: Philippus Sicardi ist 1734 ein zweiter hinzugekommen: Angelo Poli, der noch 1768 auftritt; die drei Tenoristen Laurentius Santorini, Mathias Finsheim und Angelus Zuccarini sind geblieben. Von ihnen blieb nur Santorini der kurfürst-

lichen Hofmusik längere Zeit erhalten, er kommt bis 1764 in den Personallisten vor, damals natürlich schon längst pensioniert, und begegnet uns öfters als Verfasser von Oratorientexten, die am kurpfälzischen Hofe aufgeführt wurden. Als Bassisten werden 1734 genannt: Natale Bettinardi (kommt bis 1761 vor), Johann Krebsbach (schon 1723 und bis 1752) und Franz Anton Lutz († 1777). Als Organisten: Christian Christoph Eggmann (schon 1723) und Franz Ritschel (nachweisbar 1734—1763). Die Zahl der Violinisten, die 1723 elf betrug, hat sich 1734 auf vier verringert; Joseph Fischer, Christian Heim, Carl Offhuis, Carl Peter Thoma (noch 1752) sind diese vier von 1723 übrig gebliebenen. Carl Offhuis, dem Namen nach jedenfalls ein Niederländer, ist der bedeutendste von ihnen, er wurde 1744 als Konzertmeister pensioniert. Als einziger Bratschist erscheint: Franz Fischer, als einziger Violoncellist: Carl Peroni (noch 1752). 1723 waren je 2 Bratschisten und Violoncellisten angestellt. Die Vertreter des Contrabaß sind dieselben wie 1723 geblieben: Jacob Halsegger († 1745), Philipp Ernst Reyer, Georg Wenzel Ritschel (noch 1752). Es folgen 6 Oboisten, unter denen wohl auch wie 1723 die Flötisten sich befinden: Johann Georg Aloysius Beck, Johann Niclas Findeis, Martin Friedrich Cannabich, Johann Franz Knabi, († 1743, der auch als Sekretär in der geh. Kanzlei gedient zu haben scheint), Niclas Lerch (der Gatte der Sängerin, noch 1758 in den Listen) und Johann Nolda. Alle diese sind schon 1723 im Dienst des Kurfürsten. Als Flötisten haben, wie aus späteren Verzeichnissen hervorgeht, Lerch und Cannabich zu gelten. Martin Friedrich Cannabich, der Vater des Konzertmeisters Christian Cannabich, ist noch 1758 im Dienst. Als Fagottisten werden die schon 1723 in Mannheim angestellten Johann Mathias Altenberger und Swibertus Holzbauer aufgeführt, außerdem noch des letzteren Bruder, dessen Namen im Kalender von 1734 nicht genannt ist; es ist jedenfalls Sebastian Holzbauer, der von 1757—1778 in der Mannheimer Kapelle als Fagottist erscheint. In welchem Verwandtschaftsverhältnis diese beiden Holzbauer zu dem späteren Kapellmeister Ignaz Holzbauer stehen, war nicht zu ermitteln. Zu den drei Waldhornisten von 1723: Daniel Otto, Georg Swoboda und Christian Hindenlang (noch 1752) sind noch zwei weitere hinzugekommen: Johann Leonhard Hasenreuter und Johann Georg Hertel. Der Lautenmacher Jacob Rauch und der Calcant Johann Georg Harris machen wie 1723 den Schluß. Dazu kommen noch die dem kurpfälzischen Bauamt unterstellten: Alexander Bibiena, Architekt, Antonio Fabri, Maschinendirektor, Francesco Bernardi,

Operamaler. Dem Oberhofmeisterstab waren untergeordnet: der Hofballetdirektor Paul de Floris (noch 1749) und der Hoftanzmeister Sebastianus Scio (bis 1764, zuletzt als maître de danse et directeur des ballets).

* * *

Unter Karl Philipp fand auch das Schauspiel am Mannheimer Hof Pflege und Interesse. Er hatte französische Komödianten an seinem Hof, und auch die italienische Stegreifkomödie bürgerte sich damals in Mannheim ein. Aus den ersten Jahren der Mannheimer Hofhaltung sind uns zwei derartige Komödien bekannt geworden, die beide im Carneval des Jahres 1726 von Herren des Hofes in Gegenwart des Kurfürsten zur Aufführung gebracht wurden. Die „Textbücher" hierzu sind noch vorhanden, d. h. Scenarien, in denen der Verlauf der Handlung in großen Zügen skizziert ist; die Detailausführung mit all den nötigen Witzen und Späßen blieb der Geschicklichkeit der extemporierenden Darsteller vorbehalten. Im Mittelpunkt dieser extemporierten Komödien (commedie dell' arte) steht Arlichino, Harlekin, der Hanswurst als lustiger und schlauer Bedienter. So auch in den beiden oben erwähnten Komödien, von denen die eine sich betitelt: „Le pazzie di Pantalone colla costanza di Diana in amore e Arlichino giudice sciocco, ma giusto," die andere: „Li quattro Arlichini." In dem erstgenannten Stück handelt es sich um das Liebesverhältnis Silvios zu Diana, der Tochter Pantalons, die dieser dem alten Doktor Scatolone geben will. Sie beschließt, mit Silvio zu entfliehen, wird aber vom Doktor mit Hilfe Brighellas, der ebenfalls eine ständige Figur der Stegreifkomödie ist, entführt. Pantalone wird wahnsinnig, als er Diana nicht mehr findet, wird aber durch den berühmten Wunderarzt Tabarino geheilt. Arlichino, der Diener Silvios, wird schließlich von Pantalone zum Schiedsrichter ernannt; er giebt natürlich seinem Herrn die Hand Dianens, wählt selber Brunetta, Pantalons Magd, und vereinigt ein weiteres Liebespaar: Odoardo und Isabella (die Begleiterin des Marktschreiers Tabarino). In dem andern Stück ist Silvio der Bruder Dianens und Sohn Pantalons, und der Liebhaber ist Arlichino selbst, der von gleich heftiger Liebe zu Diana und Rosetta ergriffen ist. Drei andere Liebhaber dieser beiden, Dottore, Florindo und Silvio verkleiden sich als Harlekins, um die Geliebten zu hintergehen, wovon das Stück seinen Namen li quattro Arlichini trägt. Auch hierin hat der kupplerische Gauner Brighella eine wichtige Rolle.

Beide Stücke sind in drei Akte abgeteilt und wurden zusammen mit musikalischen Intermezzi gegeben, die in dem zuletzt besprochenen Stück nach dem ersten, zweiten und dritten Akt, bei dem andern vor dem ersten und nach dem dritten Akt eingeschoben waren. Die Intermezzi zu den pazzie di Pantalone stehen also an Stelle des Prologs und Epilogs und vertreten dieselben in direkter Bezugnahme auf das Stück. Die Cortesia findet die Invidia lachend über das Vorhaben, bei Hofe eine Stegreifkomödie aufzuführen, sie kündigt das Stück an und verspricht demselben im Gegensatz zur Invidia einen großen Erfolg. Auf Veranlassung der Invidia machen sie schließlich aus, daß wenn das Stück dem hohen Auditorium gefällt, die Invidia von der Cortesia Schläge erhalten soll, im umgekehrten Falle aber soll die Invidia die Cortesia nach Belieben züchtigen dürfen.

Nach Beendigung des Stückes treffen die beiden wieder zusammen, die Cortesia ist stolz über den Erfolg, an den aber die Invidia nicht glauben will. Die Cortesia sucht die Invidia nun dadurch zu überzeugen, daß das Stück wirklich gefallen hat, indem sie sich an das Auditorium wendet:

«O dell' innata Elettoral Clemenza
Cortese cor, animo augusto e grande,
A voi di sangue illustre
Riverita adunanza
Di virtu, di valor, di grazie adorna,
A voi di nobil sesso
Belleze peregrine
Snodate in Cortesia voce giuliva
Et a' Comici date un grato viva.»

Die Hörerschaft giebt ihr Gefallen an dem Stück durch Applaus kund (si fa applauso heißt es im Textbuch), die Invidia ist wütend darüber und flieht vor der sie mit einem Messer verfolgenden Cortesia.

Die drei Intermezzi zu li quattro Arlichini sind ganz anderer Art, sie stehen in gar keiner Beziehung zu der Stegreifkomödie, deren Zwischenakte sie ausfüllen. Als Komponist wird ein nicht mit Namen genannter Italiener (un gentile ingegno Italiano) bezeichnet. Sie sind ganz im Stil der später noch zu besprechenden Intermezzi gehalten, zwei Personen: die heiratslustige Witwe Erighetta und der Doktor Chilone sind die Träger der Handlung, die nach mancherlei ironischen Seitenhieben auf die kurpfuschenden Ärzte (mit ausdrücklicher Berufung auf Molière) und nach den bei derartigen Stücken unvermeidlichen lustigen Verkleidungsszenen mit der Heirat der beiden schließt.

Das frühe Auftreten derartiger Intermezzi am kurpfälzischen Hofe, wo sie wie an den übrigen deutschen Höfen erst um die Mitte des Jahrhunderts nachdrücklicher kultiviert wurden, verdient Beachtung. Die Namen der Darsteller sind nicht genannt und waren auch auf anderem Wege nicht festzustellen. Zweifellos hat man italienische Intermezzisten von Beruf anzunehmen, die wahrscheinlich nur vorübergehend in die Dienste des Kurfürsten getreten waren. Viele Jahre hindurch hört man nichts mehr von Intermezzi-Aufführungen am Mannheimer Hofe; erst unter Karl Theodor anfangs der fünfziger Jahren scheinen sie wieder aufgenommen worden zu sein.

* * *

Unsere Kunde über die Theater- und Musikverhältnisse an Karl Philipps Hof ist ziemlich dürftig im Verhältnis zu dem, was sich über die Zeit seines Nachfolgers feststellen ließ. Was unter Karl Philipp an Pflege der Musik und des Theaters geschah, kann nur als Vorstufe und Vorbereitung zu der Glanzzeit unter Karl Theodors Regierung gelten. Karl Philipp waren die Grundlagen zu jener ruhmreichen Weiterentwicklung zu verdanken.

Mit dem allmählichen Ausbau des kurfürstlichen Schlosses erhielt Mannheim auch ein Operhaus. Es scheint, nach einem kärglichen Rest der nicht mehr aufzufindenden Bauakten[1] zu schließen, schon 1737 begonnen worden zu sein und war 1741 vollendet. Heute ist keine Spur mehr davon vorhanden, denn es wurde im November 1795 bei der Belagerung Mannheims durch die Österreicher in Brand geschossen und vollständig in Asche gelegt. An seiner Stelle steht jetzt das Amtsgefängnis.

Als Bauleiter fungierten der Theatralarchitekt und Oberingenieur Alessandro Galli Bibiena und der Ingenieurhauptmann Baumgratz. Die Entwürfe zu dem Bau verdankte man Bibiena. Einige Pläne der Hofoper im Grundriß und Aufriß haben sich durch Zufall erhalten,[2] Abbildungen dagegen dieses in seiner Bühne wie in seinem Auditorium sehr geräumigen Theaters, das jedenfalls in reichem Barockstil nach Art der vielen anderen von den Bibienas erbauten Theater gehalten war, scheinen nicht zu existieren. Doch können uns einige zeitgenössische Beschreibungen, die leider sehr knapp gehalten sind, ein, wenn auch nur schwaches Bild dieser Schöpfung des Bibienaschen Erfindungsgeistes geben.

In Schlossers Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts sind Briefe des Marquis de Fosseuse, Barons v. Montmorency citiert, der

1750 auf seiner Reise nach Deutschland auch nach Mannheim kam. Er bespricht darin auch das Schloß und den Opernsaal.[1] Die Bühne sei groß, habe sehr gute Verhältnisse und viele kleine Gemächer und Bequemlichkeiten, die für die Schauspieler und die Aufführung der Stücke sehr brauchbar seien.

Der „Antiquarius der Neckar- Main- Mosel- und Lahnströme," 1781, nennt das kurfürstliche Opernhaus im Schloß eines der schönsten, die damals existierten.[2] „Das Maschinenwerk für das Theater ist zahlreich und gut eingerichtet. Die Bühne selbst wird von vornen zu beiden Seiten von schwarzen marmelsteinernen Säulen geschlossen; die Decke ist schön gemalet, und außer den gewöhnlichen Logen, wo alles mit Malerarbeit und Vergoldung ausgeputzt ist, ist auch noch das Parterre in seinen Erhöhungen mit Sitzen versehen, so daß man eigentlich nirgends zu stehen nötig hat. Der Zugang zu den Schauspielen ist unentgeltlich."

Eine weitere kurze Beschreibung des Mannheimer Opernhauses haben wir von dem Wiener Schauspieler Müller, der im Dezember 1776 in Mannheim weilte.[3] „Ich ging mit dem Hauptmann der Garde ins Opernhaus. Dieses Gebäude ist prächtig. Man sagte mir, Bibiena hätte es gebauet. Die Bühne in sich selbst ist in der Öffnung nicht so hoch und breit wie bei uns das Kärnthnerthortheater. Allein der Platz der Zuschauer ist bequemer und festlicher eingerichtet. Es hat sechs Stock. Unter der kurfürstlichen Loge, die sich in der Mitte befindet, geht einige Staffeln tiefer eine Gallerie bis an das Theater, die eigentlich das Parterre noble vorstellt, worauf sich alle Hofkavaliers und Offiziere befinden. Diese Gallerie ist mit vergoldeten Säulen sowie alle übrigen Etagen bis auf den letzten Platz hinauf geziert. Die Logen selbst sind ebenfalls wie im neuen Nationaltheater*) stufenweise erbauet. Über beiden Seiten des Orchesters sind rechts und links zwei halbzirkelrunde, hervorspringende Logen angebracht, wo sich die Pauker und Trompeter befinden. Das ganze Gebäude ist geschmackvoll gebauet und nichts gespart, um bei dem ersten Anblicke sowohl, als bei genauerer Untersuchung Vergnügen zu erwecken."

Hierzu läßt sich nach den vorhandenen Plänen noch folgendes hinzufügen. Das Vestibül des Opernhauses entsprach dem Eingang des jetzigen Amtsgerichts. Von hier geradeaus gehend kam man in den Zuschauerraum. Der den Zuschauerraum und die Bühne umfassende Schloßflügel setzte sich senkrecht an den Gerichtsflügel an und lief bis

*) Dieses hatte nach Müllers Beschreibung a. a. O. 205 nur zwei Logenränge und das sog. Paradies.

zu dem heute noch stehenden Ballhaus. Der an das Ballhaus angebaute Pavillon, der heute noch als Ruine zu sehen ist, diente als Material- und Dekorationsmagazin für das Operntheater und war durch eine Treppe direkt mit der Bühne verbunden. Die Bühne war nicht übermäßig breit, aber sehr tief. Nach den ursprünglichen Schloßbauplänen war noch ein diesem Opernhausflügel parallel laufender Verbindungsbau von der Sakristei der Schloßkirche bis zum Ballhaus beabsichtigt, der mit jenem den sog. Küchenhof einschließen sollte, entsprechend dem Stallhof des rechten Schloßteils.

Am 17. Januar 1742 wurde das neue, prächtige Operntheater mit der Eröffnungsoper „Meride" eingeweiht. Wie an anderen Höfen (auch in Düsseldorf unter Johann Wilhelm) hatten die Leibgarden die Aufgabe, die Ordnung vor dem Opernhause aufrecht zu erhalten und im Zuschauerraum den geladenen Gästen, die sich durch Billets zu legitimieren hatten, die ihnen zukommenden Plätze anzuweisen. In einem darauf bezüglichen Aktenstück[1] heißt es: «Si on suit l'usage qu'il y avait à Dusseldorf du temps de feu Son Altesse E., il y avait à chaque porte intérieurement un officier des gardes du corps pour placer le monde et empêcher tout désordre; de plus à la loge ou seront Leurs Altesses il y avait aussi deux sentinelles.» Um das große Gedränge am Haupteingang zu verhüten, hielt man für nötig, daß „von denen auswendig stehenden Grenadiers ein Carré von Piquen gemacht werde, um desto füglicher diejenigen, welche mit Billets versehen seind, vor und nach hereinlassen zu können; in diesem Carré müßte aber ein Oberoffizier stehen."

Aus diesen Akten geht noch hervor, daß das Opernhaus fünf Eingänge hatte, ein Hauptportal für das Parterre mit zwei Seiteneingängen für die zu den Logen führenden Treppen. Der Kurfürst hatte befohlen, daß Damen und Herren getrennt zu sitzen kämen, darum sollte der eine dieser Logeneingänge für die Damen, der andere für die Herrn bestimmt sein. Die vierte Thür ging in den Hof neben dem Ballhaus; dieselbe sollte geschlossen bleiben; die fünfte Thür war für den Hof bestimmt. Ein Thor hinter dem Theater, durch das die Operisten und Musiker eingehen, ist dabei nicht mitgerechnet.

Am 14. Januar 1742 erging folgendes Reskript des Kurfürsten[2] an die Kommandanten der Garderegimenter: Der Kurfürst habe bestimmt, daß „1mo zu Verhütung vieler ansonst zu besorgenden Unordnungen Dero Leibgarde zu Pferd die Posten und Ausgäng von dem inneren Opera Haus, mithin sowohl von denen Logen als auch Parterre bis an das Orchester, um denen mit Billets versehenen ihre Loge anweisen zu

können, ingleichen die obere Thür an der Gallerie, allwo die Durchlauchtigsten Herrschaften mit um sich habendem Hofstaat hereinkommen, besetzen; dahingegen 2do Dero Schweizerleibgarde das Theatrum und dessen Thür, durch welche die Operisten und Musikanten auszugehen haben, mit doppelten Schildwachten bedecken, und weilen 3^tio die Öffnung vieler Thüren das Gedräng der Leute, mithin fast unvermeidliche Confusion erreget, also nur das mittlere große Thor zur Hauptpassage offenstehen, die daran stoßende beide Nebenthüren aber benebst denen, so dem Orchester am nächsten, bis zur Endigung der Opera verschlossen bleiben, vor diesen vier Thüren jedoch doppelte Schildwachten inwendig, benanntlich an denen vorderen zwei Schweizer, fort denen Orchesterthüren zwei Grenadiers mit bei sich habenden Schlüsseln stehen, damit auch 4to das große Gedräng der Leute an dem mittleren Hauptthor abgewendet werde, ein Kommando von 100 Mann Grenadiers vor dasselbe beordert, von diesen ein Carré mit Piquen formiert, darein ein Oberoffizier gestellt; nicht weniger 5to an die oberste und letztere Loge, so denen von geringerem Stand vorbehalten ist, 6 Unteroffiziers von denen Grenadiers, um bei etwa entstehendem Tumult allsogleich abwehren zu können, postiert, sodann 6to diese 6 Unteroffiziers sowohl als obberührtes das Carré mit denen Piquen vor dem mittleren Hauptthor aufmachendes Commando an den Befehl habenden Oberoffizier von der Leibgarde zu Pferd angewiesen, dabei auch 7mo die Vorsorg, daß niemand, so in der Livrée stehet, außer denen königlich, kur- und fürstlichen fremden Bedienten in die für selbige destinierte Loge gelassen werde u. s. w."

Die Einweihungsoper war zugleich die Festvorstellung zu Ehren der neuvermählten Paare, des Kurerben Karl Theodor und der Prinzessin Elisabeth Augusta von Sulzbach, sowie des Herzogs Clemens Franz von Baiern und der Prinzessin Maria Anna von Sulzbach.* Unter den fürstlichen Festgästen befand sich Erzbischof Clemens August von Köln, der die Trauung vollzog, Kurfürst Karl Albert von Baiern (Kaiser Karl VII.), seine Gemahlin Amalia und sein Sohn, der spätere Kurfürst Maximilian Joseph von Baiern, ferner seine Töchter Maria Antonia Walburga, nachmals Kurfürstin von Sachsen, die gefeierte Dichterin und Komponistin, und Theresia Benedikta.[1]

*) Die beiden Bräute waren Enkelinnen Karl Philipps und Schwestern. Einige Monate später, am 15. Juni 1742, verlobte sich die dritte Schwester Franziska Dorothea zu Schwetzingen mit dem Prinzen Friedrich Michael von Zweibrücken-Birkenfeld. Aus ihrem am 6. Februar 1746 in Mannheim geschlossenen Ehebund stammt das jetzige bairische Königshaus her.

Eine glänzende Gesellschaft füllte Parterre und Logenränge des kurfürstlichen Opernhauses, als darin am 17. Januar 1742 die Eröffnungsoper „Meride" des Kapellmeisters Carlo Grua gegeben wurde. Als man sich Abends nach Beendigung der Oper in den Festsälen des Schlosses zur Tafel vereinigte, waren nicht weniger als 14 fürstliche Personen anwesend, die der Kurfürst alle durch Kammerherrn bedienen ließ. An verschiedenen anderen Tafeln speisten noch 150 Personen vornehmen Rangs. Nach aufgehobener Tafel tanzte man, und der alte 81jährige Kurfürst, vor Zeiten einer der besten Tänzer, eröffnete selbst den Ball, wobei er sich eines Stuhles mit Rädern bediente, der durch zwei Kammerherrn fortgerollt wurde. Bis zum 30. Januar dauerten die Vermählungsfestlichkeiten; die Bürger gaben durch Illuminationen ihre Freude zu erkennen, im Schloßhof sprang Wein aus einem großen Fasse, das im vorausgegangenen harten Winter auf dem zugefrorenen Rheine verfertigt worden war.

Am 24. Januar ritt der Reichserbmarschall v. Pappenheim an der Spitze von 100 Postillons in Mannheim ein und meldete dem Kurfürsten Karl Albert von Baiern, der sich am 7. Dezember 1741 zum König von Böhmen hatte ausrufen lassen, seine Wahl zum deutschen Kaiser. Einige Tage darauf reiste Karl Albert (als Kaiser Karl VII. genannt) nach bewegtem Abschied von dem greisen Karl Philipp, den er nicht wieder sah, nach Frankfurt ab.

Das Textbuch der Festoper „Meride" rührt von dem kaiserl. Hofdichter Pasquini her. Zum besseren Verständnis desselben erschien eine von Joh. Leop. v. Ghelen besorgte deutsche Übersetzung. Die Gruasche Musik scheint leider nicht erhalten zu sein. Textdichter, Komponist, Dekorationsmaler und Balletmeister vereinigten sich, um in diesem Werke etwas besonders Prächtiges zu schaffen. Der Oper liegt ein frei umgestalteter Stoff aus der antiken Welt zu grunde, den der Librettist bei Herodot (III, 1) vorfand. Die Handlung geht vor in der persischen Residenz Susa. Bibiena, der Erbauer des Opernhauses, hatte selbst die Dekorationen entworfen, die in prächtiger Folge bald Gemächer und Galerien des königlichen Palastes, bald ein Flußgestade bei Susa, einen Kerker und den Vorraum des Mithra-Tempels darstellten. Der Held der Oper ist Meride, der Bruder des Perserkönigs Cambise, von diesem gehaßt und verfolgt. Meride hat infolge der Nachstellungen seines Bruders sein Heimatland verlassen und ist nach Ägypten geflohen, wo Amasis sich die Herrschaft nach Beseitigung des rechtmäßigen Königs Aprio angemaßt hat. Hier lernt Meride die einzige Tochter Aprios, Niteti, kennen und verliebt sich in sie. Cambise erfährt seinen

Aufenthalt und befiehlt ihm zurückzukehren. Gleichzeitig hält er um die Hand der Ameſſide, der Tochter des Amaſis, an. Er ſetzt dabei voraus, daß Amaſis ihn abweiſen werde, wodurch ſich ihm ein erwünſchter Anlaß bieten ſoll, Amaſis den Krieg zu erklären. Amaſis aber durchkreuzt dieſen Plan, indem er die Niteti nach Suſa ſchickt, begleitet von dem ägyptiſchen Fürſten Fanete, unter dem Vorgeben, es ſei ſeine Tochter, die er dem König Cambiſe zuſende. Cambiſe kommt dadurch in einige Verlegenheit, denn beim Beginn der Oper hat er ſeinem Miniſter und Vertrauten Oſtane verſprochen, deſſen ihm heimlich vermählte Tochter Laodice öffentlich zu ſeiner Gemahlin zu erklären. Er befiehlt ſeinem wieder in Suſa angekommenen Bruder Meride, die vermeintliche Ameſſide zu heiraten. Meride iſt zunächſt ſehr beſtürzt darüber, dann aber über die Maßen glücklich, als er in der ankommenden Ägypterin ſeine geliebte Niteti erkennt. Die Neuvermählten begeben ſich zum König. Derſelbe ſteht gerade im Begriff, Laodice als ſeine Gemahlin und als Königin zu proklamieren, da wird beim Anblick der vermeintlichen Ameſſide der Wunſch in ihm rege, dieſe zu beſitzen, und er verſtößt Laodice. Das verurſacht eine Verſchwörung, die von Laodices Vater Oſtane und ihrem Bruder Farnaspe, dem Liebhaber Selenes, der Schweſter des Cambiſe, angezettelt wird. Niteti weigert ſich, das Liebesverlangen des Königs zu erfüllen; ſie ſoll deshalb getötet werden. Auch Meride iſt dem Tod verfallen, da ſein Bruder ihn für den Haupträdelsführer der Verſchworenen hält. Aber eine Feſtoper duldet keinen blutigen Ausgang. Cambiſe erkennt, daß ſein Bruder viel edler und des Thrones würdiger iſt, als er ſelbſt, darum tritt er ihm die Herrſchaft ab, und drei glückliche Paare ſind am Schluſſe der Oper vereinigt: Meride und Niteti, Cambiſe und Laodice, Farnaspe und Selene.

Ein auf das Feſt bezüglicher Epilog durfte natürlich nicht fehlen. Juno erſcheint, begleitet von Hymen und dem Genio reale, in den Wolken auf ihrem Wagen und wünſcht nach den unvermeidlichen Lobeserhebungen den Neuvermählten alles Gute und eine reiche Nachkommenſchaft. Nymphen, Genien und Amoretten ſteigen herab und beſchließen das Ganze durch ein glänzendes Ballet. Auch nach dem Schluß des erſten und zweiten Akts füllten Ballets die Zwiſchenpauſen aus. Im erſten Akt produzierte ſich das Schiffsvolk, das mit Niteti angekommen war, im zweiten Akt tanzen ägyptiſche Damen mit perſiſchen Edlen. Die Muſik zu dieſen Ballets rührte vom Konzertmeiſter Aleſſandro Toeschi her; das choreographiſche Arrangement beſorgten die kurfürſtlichen Balletmeiſter Sebaſtiano Scio und Gardel.

Das in Quartformat bei Maier in Mannheim erschienene italienische Textbuch*) ist das erste, welches der nun angenommenen Sitte entsprechend die Namen der Darsteller dem Personenverzeichnis beifügt, wodurch Theaterzettel erspart wurden. Die Titelrolle sang Mariano Lena, der erste Sopranist des kurfürstlichen Opernpersonals. Zwei weiteren Kastraten, dem Altisten Stefano Pasi und dem Sopranisten Enrico Pesarini waren die Rollen des Ostane und Farnaspe anvertraut, der Kastrat Filippo Galetti sang die Altpartie des Fanete. Die Tenorpartie des Cambise ist die tiefste Partie in der ganzen Oper, sie wurde durch den auch als Hofpoet, Hofsekretär und Hofkomponist beschäftigten Lorenzo Santorini ausgeführt. Repräsentationsrollen, Intriganten- und Nebenbuhlerrollen dem Tenor zu übergeben, entsprach durchaus dem Geschmack der damaligen Zeit, die andererseits für die Helden- und Liebhaberpartien fast ausschließlich die virtuose Gesangskunst der italienischen Kastraten in Anspruch nahm.

Niteti, die Rolle der Primadonna, wurde durch eine auswärtige Künstlerin gesungen, Rosa Pasquali von der Münchener Hofoper, die der Kurfürst Karl Albert zu diesem Zwecke nach Mannheim beurlaubt hatte. Als seconda donna (Laodice) wirkte Rosa Gabrieli aus Bologna mit, die später die gefeierte erste dramatische Sängerin der Mannheimer Oper wurde. Die minder bedeutende dritte weibliche Rolle der Selene war durch Eleonora Scio vertreten.

Der Kurfürst hatte besondere Anstrengungen gemacht, um für seine Festoper eine bedeutende italienische Sängerin zu gewinnen.[1] Er dachte an Anna Castelli in Bologna und wandte sich zu diesem Zweck in einem Brief vom 29. Juli 1741 an seine Schwägerin, die in Florenz lebende und daselbst 1743 verstorbene Witwe des Kurfürsten Johann Wilhelm mit der Bitte, ihm dabei behilflich zu sein. Aber trotz der Bemühungen der Kurfürstin-Witwe kam das Engagement der Anna Castelli nicht zustande, und an deren Stelle trat Rosa Gabrieli aus Bologna, oder Rosa Pasquali, denn für eine der beiden Hauptpartien Niteti oder Laodice war Anna Castelli sicher ausersehen.

Meride war die erste und die letzte große Oper, die der greise Kurfürst Karl Philipp in seinem neuen prächtigen Opernhause sah. Es war ein letztes Aufflackern seiner früheren Vorliebe für glänzende Feste, die durch die erschütternden Todesfälle in seiner Familie viele

*) Mannheim dalla stamperia Majeriana. Der Drucker entschuldigt sich am Schluß des Textbuchs wegen der Unregelmäßigkeiten und Satzfehler, da ihm die italienische Sprache vollständig unbekannt sei.

Jahre lang zurückgedämmt gewesen war. Am 31. Dezember 1742 erlag er der körperlichen Schwäche, die sich in den letzten Wochen seines Lebens eingestellt hatte. Eine ganze Flut schwülstiger und lobhudelnder Leichenreden erging über den dahingeschiedenen Herrscher, der 26 Jahre den pfälzischen Kurhut getragen und das hohe Alter von 81 Jahren erreicht hatte.

In der Gruft der Schloßkirche zu Mannheim liegt Karl Philipp begraben, neben ihm ruht seine dritte Gemahlin, die 1734 verstorbene Gräfin Violanta Therese von Thurn und Taxis, mit der er in morganatischer Ehe verheiratet gewesen war.

II.

Die Blütezeit unter Karl Theodor.

1.

Karl Theodor, sein Hof und die erste Zeit seiner Hofoper.

In einem Brief an Voltaire gebraucht Karl Theodor einen treffenden Vergleich für sein Jahrhundert, das mehr als seine Vorgänger den Namen eines Jahrhunderts der Kontraste verdient. Er sagt, es gleiche einer Sirene, deren schöner Oberkörper sich in einem häßlichen Fischschwanz fortsetze. Der Vergleich ist treffend, das Erfreuliche und Anziehende war in diesem Jahrhundert unmittelbar an das Widerwärtige und Abstoßende angegliedert: raffiniertester Sinnenkitzel neben edlem künstlerischen Wollen, übertriebener Luxus neben Rückkehr zur Einfachheit der Natur, Knechtung des religiösen und politischen Denkens neben freimütig kühner Meinungsäußerung, Herrschaft der ausländischen Mode in Deutschland und Wiedererwachen nationalen Geistes, vorerst allerdings nur in Kunst und Litteratur.

Karl Theodor war darin ein echtes Kind seiner Zeit, daß er eine Vereinigung derartiger Kontraste verkörpert. Er war ein Mensch, in dessen Charakterbild die seltsamsten Extreme vereinigt erscheinen, wie in seinem Jahrhundert: viel Erfreuliches, aber auch vieles, was rückhaltlose Verurteilung verdient. Höchstes Lob und schärfsten Tadel hat seine Persönlichkeit, wie seine Regierung bei Mit- und Nachwelt hervorgerufen.

Karl Theodor war in keiner Hinsicht ein bedeutender Mensch, aber er war ein fähiger Kopf, der einen offenen, empfänglichen Sinn für alles Schöne hatte. Er war erfüllt von dem Ideal des gerechten und milden Herrschers, aber jener verhängnisvolle Zug der Schwäche, der in seinem Charakter deutlich zu bemerken ist, prägte sich auch seiner Regierungsthätigkeit auf. Günstlingswirtschaft schlimmster Sorte machte

sich an seinem Hofe breit. Der Herrscher ließ sich beherrschen, ließ sich von den Männern und Frauen seiner Gunst und seines Vertrauens als Werkzeug ihrer eigennützigen Pläne gebrauchen. Die Hauptrolle in dem Intriguenspiel, das von seinem Kabinet ausging, spielten seine Beichtväter, die Jesuitenpater Seedorf und Frank. Am Anfang seiner Regierung war Pater Seedorf, nach dessen Tod Pater Frank allmächtiger Günstling am Hofe. Was unter Karl Theodors Herrschaft Ersprießliches für Mannheim und die Pfalz erreicht wurde, diente den großen und kleinen Lobrednern jener Tage zum Gegenstand begeisterter Verherrlichungen. Was gesündigt oder unterlassen wurde, mußte ihren liebedienerischen Blicken entgehen. Der Herrscher war ihre Sonne, war ihr Gott. „Ein Wort aus seinem Munde, — rühmt einer dieser Lobredner, Anton Klein, von ihm — ein Blick ist schon genug, alles an ihn zu ziehen. Voller Ehrfurcht tritt man vor sein Angesicht; man ist von seiner Größe und Hoheit eingenommen. Aber da der lächelnde Strahl seiner Gütigkeit den Glanz der Majestät mildert und verschönert, so kann man sich nicht von ihm hinwegbegeben, ohne sein Herz zurückzulassen."

Seine großen und wirklichen Verdienste liegen auf dem Gebiet der Kunst. „Er hat bei dem Antritt seiner Regierung" — sagt Iffland[1] — „so vieles noch in Ruinen gefunden, nach seiner vieljährigen Regierung ist so manches jetzt wieder zertrümmert worden, und dennoch ist so vieles noch erhalten worden, dessen ich mich mit freudiger Rührung erinnere. Der Kunstfreund findet überall seine Spur, in seinem Thun seine Gesinnungen. Der Nachwelt wird sein Name gegenwärtig sein."

Als Achtzehnjähriger trat Karl Theodor die Regierung des kurpfälzischen Landes an, das von nun an 56 Jahre lang unter seinem Scepter stand.[2] Bereits mit neun Jahren war er nach Mannheim gekommen, um am Hofe Karl Philipps für seinen zukünftigen Herrscherberuf vorbereitet zu werden. Diese Vorbereitung lag zum großen Teil in jesuitischen Händen; der Jesuitenpater Franz Seedorf wurde von Ingolstadt als Lehrer des jungen Prinzen nach Mannheim berufen. Zweijährige Universitätsstudien in Leyden und Löwen vollendeten seine wissenschaftliche Ausbildung. Nach seiner Rückkehr wurde er in die Staatsgeschäfte eingeführt. Dem Militärdienst gewann er wenig Geschmack ab, lieber war ihm die Beschäftigung mit der französischen Litteratur, für die er frühzeitig ein besonderes Interesse bekundete. Nachdem er im Sommer 1741 für großjährig erklärt worden war, übernahm er die Regierung seines väterlichen Stammlandes, des Herzogtums Sulzbach, und seines mütterlichen Erbes, des Marquisats

Bergen op Zoom. Bereits als vierjähriger Knabe hatte er seine Mutter Maria Anna de la Tour, die erste Gemahlin des Herzogs Johann Christian von Pfalz-Sulzbach, verloren und er hatte kaum das achte Lebensjahr vollendet, als man seine spätere Vermählung mit Elisabeth Augusta, der ältesten Tochter des Pfalzgrafen Joseph Karl von Sulzbach, verabredete, die er als Siebzehnjähriger heimführte. Mit seinem goldenen Regierungsjubiläum konnte Karl Theodor auch das Fest seiner goldenen Hochzeit begehen, aber fremder und kälter konnten nicht leicht zwei Menschen in ehelichem Bunde miteinander leben als Karl Theodor und Elisabeth Augusta. Seit der unglücklichen Niederkunft der Kurfürstin am 28. Juni 1761 konnte von ehelicher Gemeinschaft nicht mehr die Rede sein, ihre Ehe war eine bloße Form, sie bestand nur noch dem Namen, der Etikette nach. Auch geistig scheinen sich die Gatten nie näher getreten zu sein, sie gingen apathisch nebeneinander her. Im Winter bewohnten sie getrennte Flügel des Mannheimer Schlosses, im Sommer residierte der Kurfürst in Schwetzingen, die Kurfürstin in Oggersheim, und nur die Hoffestlichkeiten führten sie zusammen.

Verheißungsvoll begann Karl Theodors Regierung, sein ganzes Land blickte mit schönen Hoffnungen auf den neuen Herrscher, aber voll Enttäuschungen schloß seine Regierung ab. Nur wenige waren, die seinen Tod ehrlich beweinten. Wie der Beginn einer hoffnungsreichen Reformperiode ließ sich seine erste Herrscherzeit an.

Der neue Herrscher verminderte ebenso wie sein Vorgänger zu Anfang seiner Regierung die hohen Ausgaben für die umfangreiche Hofhaltung,[1] viele überflüssige Hofämter wurden abgeschafft, die Ungerechtigkeiten in der Stellenbesetzung eingeschränkt, und was derartige gutgemeinte Reformen mehr waren, deren schlimme Seite war, daß sie keine Dauer hatten. Er suchte die soziale Lage seiner Unterthanen nach Kräften zu heben und ihnen neue Subsistenzquellen zu verschaffen, und es schien, als ob durch großartige Schöpfungen auf dem Gebiet des Handels, der Industrie, der Kunst und Wissenschaft eine neue Blütezeit für die Pfalz herbeigeführt werde. Bis zu einem gewissen Grade wurde dies Ziel auch erreicht, aber diese Blüte war künstlich durch den Willen des Herrschers hervorgerufen, darum war sie nicht von Dauer und welkte schnell dahin. Der Reformeifer des jungen Fürsten erlahmte bald. Am erfreulichsten hat er für die Pflege der Kunst und Wissenschaft in seinem Lande gewirkt durch Heranziehung von Künstlern und Gelehrten aller Art an seinen Hof, durch ihre thatkräftige Unterstützung und mannigfache Verwendung, sowie durch

Begründung künstlerischer und wissenschaftlicher Institute, die meist in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden. Er errichtete eine Zeichnungs- und Bildhauerakademie, ein Kupferstichkabinet, ein Antiquitätenkabinet, eine Naturaliensammlung, eine Bibliothek, eine Akademie der Wissenschaften, später auch eine physikalisch-ökonomische und eine deutsche Gesellschaft. Bis zum Jahre 1792 soll Karl Theodor für Zwecke der Kunst und Wissenschaft in der Pfalz die Summe von 35 Millionen Gulden ausgegeben haben.[1] Das Muster des französischen Hofes war in diesen Bestrebungen wie in der ganzen Hofetikette und dem Hofleben unverkennbar. Der Glanz, der den Thron umgab, wurde vermehrt durch die Künstler und Gelehrten, die sich um ihn scharten. Die Verherrlichung des Fürsten war ihre Aufgabe. Karl Theodor liebte diesen Nimbus wie sein Vorgänger Johann Wilhelm, dem er trotz der Sparsamkeitsanwandlungen der ersten Jahre seiner Regierung an Prachtliebe glich. Auch bei Karl Philipp war ja dieser für die Herrscher der Barockzeit charakteristische Zug in fortwährend gesteigertem Maße zu verspüren gewesen.

Ebenso wie Karl Theodor erst die von seinem Vorgänger begonnenen großen Bauten der Jesuitenkirche und des Kaufhauses vollendete, so wurde auch erst unter seiner Regierung das riesige Residenzschloß, das an Ausdehnung und imposanter Massen-Wirkung unter den europäischen Fürstenschlössern seines gleichen sucht, seinem Ausbau entgegengeführt. Der rechte Schloßflügel verdankt erst der Zeit Karl Theodors seine Vollendung. Hier ist es namentlich der der Schloßkirche gegenüberliegende Bibliothekbau mit seinem prachtvollen, in reichstem und vornehmstem Rococostil durchgeführten Bibliothekssaal, der charakteristisch für des Herrschers Kunstgeschmack und Liebhaberei ist.

Ein Hofstaat von vielen hundert Personen und eine Schar fürstlicher Gäste, adliger Glücksjäger bevölkerte dies Schloß. Hunderttausende von Gulden kostete diese glänzende Hofhaltung jährlich das pfälzische Land, das damals etwa 300 000 Einwohner zählte. Die Gehaltskosten für Hofstaat und Landesregierung betrugen im Jahr 1745/6 nach aktenmäßiger Feststellung 389 839 Gulden.[2] Ein Heer von Hofchargen und niederen Hofbediensteten umgab den Herrscher. Sie alle, vom Großhofmeister bis zur Sauerkrautverwahrerin, vom Oberstthofmarschall bis zum Tafeldecker, vom Oberstallmeister bis zum Heidelberger Wasserfüller lebten von der Gnade des Fürsten, und die Stadt Mannheim lebte von ihnen.

Die Intrigue ging ein und aus in den glänzenden Räumen des Mannheimer Schlosses; Jesuiten, Mätressen und ihre Günstlinge

herrschten in den kurfürstlichen Gemächern. „Alles, was je nur eine Regierung von Pfaffen, Mätressen, natürlichen Fürstensöhnen, Parvenüs, Projekteurs, Kastraten, Bankrutiers u. dgl. m. ausgezeichnet hat, findet man in der Pfalz wie in einem Kompendium beisammen," so versichert uns Kaspar Risbeck in seinen 1783 erschienenen „Briefen eines reisenden Franzosen." Durch Geld und Konnexionen konnte man zu den besten Titeln und Stellen gelangen. Ein äußerst lockeres Leben herrschte unter der Hofgesellschaft und übertrug sich auf die Bürgerschaft; der Kurfürst, bigott und sinnlich, that es darin allen zuvor. Aus seinen Liebschaften machte er kein Geheimnis, jedermann kannte seine Mätressen, von denen er eine Mannheimer Bäckerstochter namens Huber zur Gräfin von Parkstein und die Tänzerin Seyffert zur Gräfin Haydek erhob. Für seine natürlichen Kinder sorgte er mit großer Liebe. Eine Tochter der Huber wurde mit einem Fürsten von Isenburg vermählt, der Sohn der Seyffert wurde zum Fürsten von Bretzenheim gemacht. Dem kurfürstlichen Residenzschloß gegenüber wurde ihm ein Palais gebaut.

Ein Engländer soll Karl Theodor das Kompliment gemacht haben, er verdiene ein Privatmann zu sein. Risbeck, der das erzählt, fügt hinzu, es sei das beste, was sich über des Kurfürsten Charakter sagen lasse, denn Energie und wirkliche Herrscherbefähigung gingen ihm ab. Er war von sanftem, geselligem und munterem Charakter, liebenswürdig und leutselig, aber ohne Menschenkenntnis und unselbständig. Er hätte der liebenswürdigste Privatmann sein können, wenn ihn nicht seine Abstammung zu den Aufgaben eines Herrschers berufen hätte.[1] Mannheim vergrößerte und verschönerte sich unter seiner Regierung zusehends. Es war eine Schöpfung der Fürstengunst und zog fast seine sämtlichen Erwerbsquellen aus der Hofhaltung und deren mannigfachen Dependencen. Darum wurde auch das kommunale Leben Mannheims so schwer getroffen, ja fast vernichtet, als 1778 der Hof nach München übersiedelte. Damals wurde Mannheim seiner eigenen Kraft überlassen, aber es überstand diese schwere Krisis. Jetzt erst kam das Bürgertum und freies städtisches Leben zu selbständiger Entwicklung. Seine regelmäßige Bauart und seine offene Lage in der Rheinebene mit den horizontbegrenzenden Prospekten der Odenwald- und Hardtberge in der blauen Ferne galt dem landschaftlichen Auge von damals als ganz besonders schön. „Mannheim ist mit seinem prächtigen Schlosse wirklich eine schöne Stadt", schreibt Heinse an Jacobi (14. Juli 1780),[2] „nur ist es so gebaut, als ob die Leute darin wohnen *sollten* und *müßten*, und nicht als ob sie in den

Häusern hätten wohnen wollen. Gemacht und nicht geworden. Es sieht despotisch aus wie eine wahre Residenz." Dieser Eindruck des „Gemacht, nicht geworden", das Entstandensein auf Geheiß des Herrschers haftete auch dem Kunstleben Mannheims an, solange es kurfürstliche Residenz war. Der Wille des Fürsten drückte ihm seinen Stempel auf.

Was den Fremden im damaligen Mannheim besonders anzog, war die eigentümliche Mischung der Bevölkerung. „Die verschiedenen Religionen, Stände, Künste und Hantierungen, schreibt Schubart in seiner Selbstbiographie,[1] haben auch sehr verschiedene groteske, originalschattierte Charaktere hervorgebracht. Katholiken, Lutheraner, Reformierte, Menonisten, Juden, Freigeister, Höflinge, Soldaten, Gelehrte, Kaufleute, Hantierer und Künstler von aller Art, kalte, ruhige Seelen, die das Feuer des alten Hochheimer oder Niersteiner Nektars nicht aufthaut, und Strudelköpfe, die beim ersten Kelchglase schon sieden, trifft man hier im possierlichen Gemische durcheinander an." An den Tables d'hote der Mannheimer Gasthöfe fand er solche „meistens sehr ergötzende Gruppen von wunderbar abstechenden Charakteren." Heiterer Lebensgenuß war die Parole, und der Zug der Leichtlebigkeit ging von den Hof- und Adelskreisen in die Häuser der Bürger über. Französischer Leichtsinn vermengte sich mit pfälzischem Frohsinn.

Es giebt wohl wenige Städte in Deutschland, die in ihrem allgemeinen städtischen Charakter, in der sozialen Schichtung der Bewohner und in den Erwerbszweigen derselben eine solch durchgreifende Umwandlung erfahren haben wie Mannheim im Verlauf eines einzigen Jahrhunderts. Noch vor kurzer Zeit stand auf der Mühlauinsel am Rhein jenes alte Lustschlößchen, in dem sich einst Adel und Honoratioren Mannheims, als die Stadt noch 20 oder 30 000 Einwohner zählte, zu Konzert und Tanz zusammenfanden; anmutige Spaziergänge umgaben den stillen Ort. Heute herrscht dort Handel und Verkehr. Mannheim ist aus einer kleinen Fürstenresidenz zu einer großen Handels- und Industriemetropole geworden. Der Adel ist längst verschwunden, der Kaufmann und der Fabrikherr herrschen jetzt in dieser Stadt.

Schon Karl Philipp hatte Mannheim zur Handelsstadt machen wollen, aber von ihrem Handel war wenig zu merken; Karl Theodor suchte ihre Industrie zu heben, aber als er von Mannheim schied, mußte Dalberg im Sinne der Bevölkerung ausrufen:[2] „Keine Handlung, keine Fabriken, kein Absatz der Landesprodukten ist in Mannheim, was bleibt also übrig als Elend und Verderben!"

Damals hatte die Stadt ihren Mittelpunkt, ihre Sonne verloren. Ihr ganzes Dasein konzentrierte sich im achtzehnten Jahrhundert in der glänzenden Hofhaltung; so auch ihr Kunstleben. Von einem Mannheimer Kunstleben, das nicht in irgend welcher mehr oder minder engen Beziehung zum Hof gestanden hätte, war im achtzehnten Jahrhundert nicht die Rede. Alle die Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Sänger und Schauspieler, die damals in den Mauern Mannheims ihre Kunst ausübten, standen im Dienst des Hofes. Vor allem das, was auf dem Gebiet des Theaters und der Musik geleistet wurde, stand in direkter Beziehung zum Hof. Alle Opern und Schauspiele (die Darbietungen einiger wandernden Truppen ausgenommen), ebenso wie alle Konzertveranstaltungen erfolgten auf Kosten und Geheiß des Hofes. Der Geschmack des Hofes war maßgebend. Die Unterstützung und Ausübung der Kunst war Domäne des Hofes. Darum ist eine Geschichte der bildenden und redenden Künste im Mannheim des vorigen Jahrhunderts fast durchaus identisch mit einer Darstellung dessen, was vom Hofe nach dieser Richtung hin geleistet wurde. Die Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe enthält alles, was Mannheim als Residenzstadt an theatralischen und musikalischen Kunstgenüssen bot.

„Der pfälzische Hof", schreibt Colini, Voltaires Sekretär, „war damals (Colini kam 1753 mit Voltaire zum erstenmal nach Mannheim) wohl der glänzendste in Deutschland. Feste folgten auf Feste, und der gute Geschmack, der dabei entwickelt wurde, verlieh ihnen immer neue Reize. Da gab es Jagden, Opern, französisches Schauspiel, Musikaufführungen durch die ersten Virtuosen Europas, kurz die kurfürstliche Residenz war der angenehmste Aufenthalt von der Welt für jeden Fremden von Ruf und Verdienst, der hier auf herzlichste und schmeichelhafteste Aufnahme mit Sicherheit zählen konnte."

Das Mannheimer Kunstleben von damals war zur Dekoration des Thrones da. Das Wachsen und Blühen aller Zweige künstlerischer Bethätigung wurde als des Herrschers eigenstes Verdienst gepriesen. Bei allen seinen vielen Lobrednern findet sich das ausgesprochen. Mannheim war der Mittelpunkt ihrer Welt. Einer von ihnen, Anton Klein, mag das Wort für alle übrigen hier führen. Er schreibt begeistert in seinem Denkmal der Ehre Karl Theodors 1775: „Die Pfalz wurde durch Karl Theodor zum Vaterlande der Wissenschaften. Die freien Künste wandelten wie die Grazien einher, und alle Nationen versammelten sich, sie zu bewundern. Die Bildhauerkunst beseelte den Marmor, das Erz und die Steine. Die Malerei gab den stummen

Wänden Leben, Leidenschaft und Sprache. Die Musik und Singkunst haben bei uns einen Grad der Vollkommenheit erreichet, den sie selbst in dem Orte ihrer Geburt und in den Ländern nicht haben, wo sie sind erzogen worden."

Das Opern- und Orchesterpersonal war in den ersten Jahren Karl Theodors noch so ziemlich dasselbe wie unter seinem Vorgänger. Carlo Grua schwang noch ein Jahrzehnt hindurch seinen Dirigentenstab, bis er ihn 1753 an seinen Nachfolger Holzbauer abgeben mußte.

Im Jahr 1745 bestand der Hofmusikstab aus folgenden Mitgliedern (nach einer offiziellen Besoldungsliste[1] mit Angabe der Besoldungen): Der Intendant, dermalen vacat 2000 fl.; der Kapellmeister Grua 1000 fl.; die Konzertmeister Offhuis 700 fl., Toeschi 700 fl.; der Sekretär Spengel 50 fl.; die Lauteniſten Weiß 300 fl., Dourang 400 fl.; die Sängerinnen Scio 600 fl., Gagi mit ihrem Mann (Viol.) 600 fl., Gabrieli 1200 fl.; die Sopraniſten Mariano Lena 1300 fl., Peſarini 1000 fl., Galetti 1000 fl.; die Kontraaltiſten Poli 300 fl., Paſi 1000 fl.; die Tenoriſten Santorini 1000 fl., Schöpfer 300 fl., Sarſelli 1000 fl.; die Baſſiſten Bettinardi 600 fl., Lutz 500 fl., Krebsbach 500 fl.; die Organiſten Ritſchel 750 fl., Marxfelder 400 fl.; die Violiniſten Thoma 600 fl., Peroni (Violoncello) 550 fl., Ballazi 500 fl., Basconi 500 fl., Ritſchel 550 fl., Stamitz 900 fl., Heymann 75 fl., Halsegger (Kontrabaß) 390 fl., Friedel 300 fl., Höniſch (Kontrabaß) 200 fl., Mayer 80 fl., (Gagi, ſiehe oben); die Oboiſten Cannabich 800 fl., Lerch 500 fl., Bleckmann 300 fl., Findeiß 400 fl.; der Fagottiſt Lederer 500 fl.; die Waldhorniſten Ziwini 400 fl., Matuska 400 fl., Götz 100 fl., Hindenlang 200 fl.; der Trompeter Maderer 75 fl.; der Pauker Cramer 75 fl.; der Lautenmacher Hauck 300 fl.; der Calcant Harris 150 fl. In Summa betrug der Beſoldungsaufwand für die vorgenannten Hofmuſikmitglieder 24045 fl.

Ferner finden ſich noch im Oberſtallmeiſterſtab: die Tanzmeiſter Fleury 600 fl., Scio 600 fl., Duruel 350 fl.; der Obertrompeter Kaſcht 360 fl.; die Trompeter Maderer (ſiehe oben) 270 fl., Heymann 270 fl., Michael Sepp 270 fl., Franz Friedel 270 fl., Götz 270 fl., Fränzl 270 fl., Kahm 270 fl., Bohrer 270 fl., Ignaz Sepp 270 fl., Wilhelm Sepp 270 fl., Höniſch 270 fl., Wilhelm Friedel 270 fl.; die Hofpauker Bertram 270 fl., Cramer (ſiehe oben) 270 fl.

Der Oberbaumeiſter und Theatralarchitekt Aleſſandro Bibiena bezog als künſtleriſche Kraft erſten Rangs das für jene Zeit ſehr

bedeutende Gehalt von 2000 fl. Genauere Mitteilungen über die hervorragenderen Mitglieder der Oper und des Orchesters bleiben einem späteren Abschnitt vorbehalten.

Die Hoffestlichkeiten, bei denen diese Künstler mitzuwirken hatten, waren Opernvorstellungen, Hofkonzerte (Akademien) und kirchliche Aufführungen (Oratorien und Messen). Das Programm der weltlichen und geistlichen Feste bei Hof war das ganze Jahr hindurch genau bestimmt und blieb sich mit ganz geringen Abweichungen immer gleich. Der Besuch fremder Fürstlichkeiten oder eine Hochzeit bei Hof brachte natürlich stets eine außergewöhnliche Vermehrung der festlichen Veranstaltungen, vor allem auch der theatralischen Aufführungen und der Hofkonzerte mit sich. Das Ceremoniell war für alle festlichen Gelegenheiten aufs genaueste vorher festgesetzt. Man unterschied dabei: jour de cour, petit appartement, grand appartement, petit gala und grand gala. Die großen Galatage bei Hof, vor allem die Namenstage des Kurfürsten und der Kurfürstin (4. November und 19. Dezember) zuweilen auch die Geburtstage des Herrscherpaares (11. Dezember und 17. Januar) bildeten die Mittelpunkte der glanzvollen Hoffestlichkeiten und wurden mit besonderem Pomp gefeiert. In der Regel vereinigte an diesen Tagen eine neu studierte und neu ausgestattete große Oper die Herren und Damen der Hofgesellschaft, die vornehmeren Familien der Stadt und eine Menge fürstlicher und adeliger Gäste in den Räumen des kurfürstlichen Opernhauses. Sämtliche Besucher waren Gäste des Kurfürsten, daher war von einem Eintrittsgeld nach wie vor niemals die Rede. Das brachte der Charakter dieser Opernaufführungen als Hoffestlichkeiten mit sich. Wenn Lully in Paris das Privileg bekam, seine Opernvorstellungen, auch die für den Hof bestimmten, einem größeren Publikum gegen Bezahlung zugänglich zu machen, so war das eine besonders erwähnenswerte Ausnahme. An den deutschen Höfen bestritten die Herrscher allein die Kosten ihrer theatralischen Aufführungen und ließen daran ihren Hofstaat und ihre Beamte regelmäßig ohne jedes Entgelt theilnehmen. Die Geschäftsopernunternehmungen kamen erst später von Italien zu uns.

Über das Ceremoniell bei diesen Opernaufführungen haben wir keine direkten Nachrichten, doch können wir annehmen, daß es sich von dem an anderen Höfen wie z. B. München oder Dresden angewendeten in wesentlichen Punkten nicht unterschied.

Der Hof versammelte sich gewöhnlich in den Gemächern der Kurfürstin, die im linken Schloßflügel lagen, und begab sich von hier aus in den Opernsaal, von Fanfaren der Trompeter und Pauker

empfangen, die zu beiden Seiten über dem Orchester auf den für sie bestimmten Emporen postiert waren. Darauf begann sofort die Ouvertüre. Aus einem damaligen Fourierbuch[1] ergiebt sich folgendes für die Galaaufführungen der Jahre 1771 und 1772. Der Kurfürst, die Kurfürstin, der Herzog von Zweibrücken, Prinzessin Christine und Prinz Wilhelm erschienen mit ihrem Gefolge um 4½ Uhr Nachmittags zur Oper «Cato» (1771) im Opernhaus. Sie nahmen auf Fauteuils Platz; ob im Parquet, wie es auswärts häufig der Fall war, oder in der kurfürstlichen Loge in der Mitte des ersten Rangs, ist nicht gesagt. Hinter ihnen hatte der Oberstkammerherr seinen Platz. Die Gesandten der fremden Höfe saßen rechts von den höchsten Herrschaften. Die Damen saßen in den Logen; ins Parterre hatten sie keinen Zutritt. Die Offiziere hatten ihre Plätze zu beiden Seiten der „Balustrade." Die Parterrelogen waren für die Frauen der Räte reserviert, im 3. Rang waren einige Logen für fremde Besucher bestimmt, der 4. Rang für die Damen der Bürgerschaft, der 5. Rang und «le barreau» für die übrigen Besucher. Bei der Galaoper am 5. November 1772 finden sich ähnliche Angaben. Der Hof fand sich um 4 Uhr im Vorzimmer der Kurfürstin ein, und begab sich von hier aus ins Opernhaus. Viele Fremde von Distinktion waren inkognito erschienen, u. a. die Markgrafen von Baden mit ihren Familien und Gefolge, denen man die große Loge in der dritten Etage gab, ferner der Erbprinz und die Erbprinzessin von Hessen-Kassel, denen man die «loge grillée» rechts am Parterre gab. Die entsprechende Loge links am Parterre erhielten der Prinz und die Prinzessin von Nassau-Weilburg und die Gräfin von Neipperg, daneben saßen die drei Prinzen Radziwill. Viele fremde Damen von Stand, die inkognito erschienen waren, erhielten Logen im dritten Rang, die ehemals für die Jesuiten bestimmt gewesen waren.*) Die übrigen Logen waren so überfüllt, daß viele Leute aus der Stadt keinen Platz mehr bekamen und auf eine Wiederholung der Oper vertröstet werden mußten.

Bei der zunehmenden Prachtentfaltung am Mannheimer Hofe genügte eine einzige Festoper nicht mehr, die grand gala wurde noch auf die folgenden Tage ausgedehnt, und ein großes Festkonzert oder eine Operette, häufig auch eine Komödie schloß sich noch an. Diese Namens- und Geburtstagsfeste des kurfürstlichen Paares fielen sehr günstig in die Hauptsaison der Winterfestlichkeiten, die ihren Höhepunkt

*) Die Jesuiten besuchten damals die Opern und die französischen Schauspiele, zu denen ihnen der Kurfürst infolge der Bemühungen Anton v. Kleins den Zutritt gestattet hatte.

in der Carnevalszeit, Anfang Januar bis Aschermittwoch, erreichten. Opernaufführungen mit Ballets, Komödien, Konzerte, Bälle wechselten in dieser Zeit in rascher Aufeinanderfolge mit einander ab. In der Fastenzeit verstummte Musik und Spiel, nur ausnahmsweise kam es vor, daß der Kurfürst in diesen Wochen die Abhaltung von Akademien befahl. Der Karfreitag wurde fast regelmäßig durch die Aufführung eines großen Oratoriums in der Hofkirche begangen. Auch die übrigen hohen Kirchenfeste wurden durch musikalische Darbietungen der Hofmusik gefeiert, so namentlich die Oster-, die Weihnachtstage, Neujahr und Sylvester. Am St. Sebastianstag (20. Januar) wurde in der unteren Pfarrkirche, die dem hl. Sebastian geweiht ist, von der Hofmusik im Beisein des Hofes eine große Messe aufgeführt.

Die heißere Jahreszeit verbrachte der Kurfürst in Schwetzingen, während die Kurfürstin sich nach Oggersheim begab. Bei besonderen Gelegenheiten wurde Empfang in Schwetzingen oder auch in Oggersheim anberaumt, wobei sich die Hofstaaten des Kurfürsten und der Kurfürstin vereinigten. Der Aufenthalt in dem damals von hohen Festungswällen und von Gräben mit stagnierendem Wasser umgebenen und ein gutes Trinkwasser völlig entbehrenden Mannheim war die Sommermonate hindurch sehr ungesund. Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts waren Mannheims Bewohner im Sommer von Fieber und Ruhr schwer heimgesucht. Wer es mit seinem Beruf nur irgend vereinigen konnte, entfloh der ungesunden Mannheimer Luft und zog aufs Land.

Schwetzingen war schon zu Zeiten Karl Ludwigs eine beliebte Sommerresidenz. Johann Wilhelm hatte das dortige Schloß 1698—1708 nach seiner Zerstörung in der jetzigen Gestalt neu aufgebaut. Karl Theodor erhob es zu seinem Versailles, zu seinem Nymphenburg und verschönerte es dementsprechend.[1] Im Jahr 1748 berief er den Franzosen Nicolaus von Pigage als Hofbauintendanten an seinen Hof und übertrug ihm die Verschönerung seiner Sommerresidenz. Pigage legte den vielbewunderten Garten an, der mit seinen Tempeln, Statuen, Lauben, Grotten, Fontänen, kurz in seinem ganzen Charakter den Geschmack jener Tage und eine wesentlich anders als heute geartete Auffassung von landschaftlicher Schönheit wiederspiegelt. „Man glaubte durch Zauberei in eine Insel versetzt zu sein," schwärmt Schubart,[2] „wo alles Ton ist, wo Nixen, Sylphen, Gnomen und Salamander Wasser-, Luft-, Erd- und Feuermelodien durcheinanderjagen und dadurch die wundervollste Symphonie bilden." Und an einer anderen Stelle: „Meine größten, süßesten Freuden empfand ich im Schwetzingischen

Garten, wenn ich drinnen an der Seite eines geschmackvollen Freundes lustwandelte oder wenn ich mich ganz allein in seinen dädalischen Irren verlor. Die riesenmäßige Anlage dieses Gartens verkündigte gleich beim ersten Anblick die Schwierigkeit und unabsehliche Zeit und Kosten der Ausführung. Indessen hatte er doch schon Partien von aller Art — chinesische Wildnisse, englische Einsiedeleien, französische Rosenlauben, welsche Orangerien — Wälder, dicke Gebüsche, hohe Lauben, Springbrunnen, Seen von fremdem Geflügel wimmelnd, Grotten, Tempel und manche schöne Bildsäule aus Marmor, Stein oder Bronce."

Das Schloß wurde unter Karl Theodor durch Anlage der Zirkelhäuser vergrößert. Im rechtsgelegenen derselben, dem Orangerieflügel wurde ein Theater eingerichtet. Bereits am 15. April 1746 hatte Bibiena, der Theaterbaumeister und Dekorationskünstler Karl Theodors, durch ein kurfürstliches Reskript den Auftrag zum Bau dieses Theaters erhalten, aber die Ausführung wurde verzögert, und so konnte das Schwetzinger Theater erst im Jahre 1752 nach Pigages Plan vollendet werden. Es wurde in dem genannten Jahre mit dem Intermezzo „Porsognacco" eröffnet. Französische Komödien, kleinere Opern und Ballets wurden hier aufgeführt. Noch in unserem Jahrhundert wurde ab und zu darin gespielt, aber heute ist das Ganze kahl und baufällig. Die Zeit hat die Spuren einstigen Glanzes fast ganz verwischt. „Noch wird dieses Theater von jedem Kenner bewundert, schreibt ein Schwetzinger Führer im Anfang dieses Jahrhunderts, der Raum ist mit einer seltenen Einsicht benutzt; der Zuschauer und der Schauspieler finden gleiche Bequemlichkeit; die Verzierungen sind einfach und geschmackvoll; im Hintergrunde der Bühne ist ein großes Fenster, welches die Aussicht in einen Teil des Gartens gewährt und die prunkvollsten Darstellungen leicht macht."

Auch ein Naturtheater wurde in Schwetzingen eingerichtet, und zwar vor dem Apollotempel, der dabei als wirkungsvoller Prospekt diente. Aus Tannen und beschnittenen Hecken bestanden die Kulissen. Von dem Vorplatz vor dem Tempel führen einige Stufen hinab in einen Halbkreis, der den Zuschauerraum bildete. An den beiden Seitentreppen ruhen Sphinxe, denen die böse Überlieferung Ähnlichkeit mit einigen Damen des Hofes zuschreibt.

Eine festliche Aufführung in diesem Schwetzinger Naturtheater ist uns für den 25. Juni 1775 bezeugt.[1] Gegeben wurde an diesem Tage vermutlich „L'Arcadia conservata", eine einaktige Oper von unbekannten Verfassern, deren undatiertes Textbuch die ausdrückliche Bemerkung trägt, das Stück sei zur Aufführung bestimmt „sul teatro

di verdura naturale in prospetto del tempio d'Apollo nel giardino Elettorale di Schwetzingen". Die Handlung dieses Einakters, als dessen Schauplatz ein heiliger Hain vor einem Apollotempel angegeben ist, betrifft die Befreiung des aus der Virgilschen Äneis bekannten Arkadierkönigs Euander, der in Latium eingewandert ist und infolge der Bitten des Volkes und der Priester durch Apoll und Minerva aus den Händen seines Feindes Mecentius befreit wird. Die ersten Solokräfte wirkten in dieser Vorstellung mit: Dorothea Wendling, Franziska Danzi, Barbara Straßer, Anton Raaff und Gio. Battista Jonca. Nach dieser Festvorstellung, die zur Feier der Wiedergenesung des Kurfürsten von mehrwöchentlicher Krankheit stattfand, war großes Souper und Beleuchtung des Gartens. Von fern und nah waren die Gäste herbeigeströmt. Es wird uns von 268 Wagen berichtet, die vor den Gasthäusern hielten, und hinzugefügt, daß die Leute auf den Treppen vor den Häusern saßen und auf der Straße aßen und tranken, weil die Gasthäuser nicht Raum genug für die Menge der Fremden boten.

In den Spiel- und Gesellschaftssälen des Schwetzinger Schlosses wurden im Sommer Akademien abgehalten, und in dem idyllisch gelegenen Badhaus liebte Karl Theodor selbst zu musicieren, zuweilen unter Beiziehung einiger seiner besten Künstler. Schubart hörte hier vom Kurfürsten ein Flötenkonzert, das die beiden Violinisten Toeschi und der Violoncellist Danzi begleiteten. Und er schreibt in seiner Ästhetik:[1] „Wenn der Kurfürst in Schwetzingen war, und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu sein, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperidengartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten."

Schwetzingen wurde der Sitz heitersten Lebensgenusses für den Kurfürsten und seinen Hof, hier traten die Staatsgeschäfte völlig zurück hinter dem Vergnügen und der Kunst. Noch heute zehrt Schwetzingen von der Erinnerung an diese glanzvollen Tage.

Die Opernaufführungen in Schwetzingen waren in der Regel kleineren Umfangs und leichteren Genres. Das Intermezzo und die Buffooper hatten hier ihr erstes Heim. Sie begannen meistens um 6 Uhr Abends und dauerten zwei bis drei Stunden, während die großen Opern im Mannheimer Schloßtheater gewöhnlich bereits um 4 oder 5 Uhr Nachmittags ihren Anfang nahmen und ebenfalls bis

8 oder 9 Uhr dauerten.*) Da die Zwischenakte durch Balletproduktionen ausgefüllt waren, und in späterer Zeit selbständige große Ballets zu den Opern hinzukamen, so darf uns die vier- bis fünfstündige Dauer dieser Vorstellungen nicht verwundern. Nach den Opernaufführungen fand große Tafel statt. Am Dresdener Hofe kam es, wie Pöllnitz erzählt, während einer übermäßig langen Opernaufführung sogar vor, daß der König und die Königin, welche nach damaliger Sitte im Parterre saßen, im Theater soupierten; den Damen wurde in ihren Logen das Souper auf kleinen Tischen serviert.

* * *

Die Kunstpflege am Mannheimer Hofe erreichte auf allen Gebieten ihren Höhepunkt in dem Dezennium von 1767—1777. In diese Zeit fällt eine Reihe bedeutsamer Stiftungen für Kunst und Wissenschaft, in diese Zeit fällt auch die höchste Leistungsfähigkeit und Glanzentfaltung der kurfürstlichen Oper. In den ersten Jahren der Regierungszeit Karl Theodors scheint die große Oper geruht zu haben, wenigstens haben wir keine Kunde von Neuaufführungen großer Opernwerke. Vielleicht war es der übrigens bald überwundene Sparsamkeitsdrang dieser ersten Jahre, der sich auch hierbei geltend machte. Erst «La Clemenza di Tito» machte im Carneval 1748 den Anfang zu einem Aufschwung der Mannheimer Oper. Dies Werk war komponiert von dem Kapellmeister Carlo Grua und kam in ausgezeichneter Besetzung zur Wiedergabe. Die Titelrolle sang der Tenorist Sarselli, die Vitellia Frau Rosa Gabrieli-Bleckmann, die Servilia Frau Karolina Sarselli, den Sextus der Sopranist Mariano Lena, den Annius der Sopranist Pesarini, den Publius der Bassist Franz Xaver Richter. Die Oper war nach dem Text des Metastasio komponiert, dessen Verse außer von Mozart noch von vielen anderen zeitgenössischen Komponisten, darunter Holzbauer (aufgeführt: Mannheim 1757) in Musik gesetzt wurden.

Bei der modernen Oper ist Dichtung und Musik so unzertrennlich verbunden, daß Kompositionen desselben Textbuchs durch verschiedene Komponisten wohl kaum mehr vorkommen, oder sich gegenseitig unmöglich machen würden. Die Wahl desselben Stoffes ist geradezu verpönt. Ganz anders dachte darüber das achtzehnte Jahrhundert.

*) Auch in Paris war die große Oper zu Burneys Zeiten um 7 oder 8 Uhr Abends zu Ende. Die Späterlegung des Theateranfangs ist erst eine Errungenschaft unseres Jahrhunderts. Unter Dalberg begann das Mannheimer Theater seine Vorstellungen zwischen 5 und 6 Uhr.

Der konzertmäßige Charakter der italienischen opera seria brachte das mit sich. Hunderte von Komponisten setzten ein und dieselbe Dichtung in Musik; die berühmteren Libretti Metastasios erschienen fast an jeder Opernbühne mit neuer Musik. Immer wieder wurden die Operndichtungen Metastasios als Textunterlage benutzt, er war der privilegierte Lieblingsdichter aller Komponisten jener Zeit.

Über diesen Mann und sein poetisches Schaffen, das den Ruhm eines Zeno verdunkelte, sind daher einige orientierende Bemerkungen hier am Platze. Metastasios*) Leben und Dichten war eine große Kette von Erfolgen und Auszeichnungen.[1] In seiner Stellung als kaiserlicher Hofdichter fand er ungetrübtes Glück; Geheimratsrang und Grafentitel, womit ihn sein kaiserlicher Herr Karl VI. bedachte, lehnte er ab. Seine Werke genossen die uneingeschränkte Bewunderung der Zeitgenossen. „Wenn dir die Augen voll Thränen stehen, schreibt J. J. Rousseau einmal,[2] wenn dein Herz klopft, wenn dich ein Schauder überfällt, wenn das Entzücken dir die Brust beklemmt, so nimm den Metastasio und arbeite. Sein Genie wird das deinige erhitzen, du wirst nach seinem Beispiele Schöpfer werden, und andere Augen werden dir bald die Thränen wiedergeben, die dir dein Lehrer abgelockt hat." Scenen wie die zwischen Titus und Sextus oder den Monolog des Titus in „La clemenza di Tito" nennt Voltaire bewundernswert[3] und stellt sie dem schönsten an die Seite, was die griechische Bühne hervorgebracht habe, sie seien sogar „des Corneille würdig, wenn er nicht deklamiert, und des Racine, wo er nicht schwach ist." Derartige begeisterte Lobreden müssen unserem heutigen Standpunkt recht übertrieben vorkommen, denn wenn auch Metastasio für seine Zeit Hervorragendes geleistet hat und ein Jahrhundert lang als König der Operndichtung herrschte, so hat er doch nichts von wirklich bleibendem Wert zu schaffen vermocht. Wer würde heute noch nach ihm und seinem berühmten Titus fragen, wenn diesen nicht unter so vielen anderen auch Mozart komponiert hätte?

Metastasio war die vollendetste und vornehmste Erscheinung der italienischen Hofoperndichtung. Mit der Umwälzung aller gesellschaftlichen Verhältnisse am Ende seines Jahrhunderts verschwand er; die Oper war über ihn hinausgewachsen. Er war der Scribe seines Zeitalters, aber er herrschte unumschränkter als dieser. Seine beliebtesten Operndichtungen — sie waren fast alle sehr beliebt — wurden einige Dutzend Mal in Musik gesetzt und erschienen in immer neuer musikalischer

*) Er hieß eigentlich Trapassi, woraus gräcisiert Metastasio wurde. Er war 1698 in Rom geboren und starb 1782 in Wien.

Ausstaffierung an den Höfen. An Fruchtbarkeit der Produktion und an Einfluß auf die Gestaltung des Opernwesens können sich Scribe und Metastasio die Wage halten. Metastasio aber war als Dichter vornehmer, Scribe hatte mehr moderne Routine. Noch Liszt hat sehr anerkennend über Metastasio geurteilt.[1] „Begabt mit wirklich poetischem Talent für den Ausdruck zärtlicher Affekte, — so schreibt er von ihm — ohne Rivalen in dem honigthauenden Fluß seiner Verse suchte er in seinen scenischen Dichtungen nur eine Gelegenheit, den Personen derselben die seiner eigenen Natur sympathischen Eindrücke in einer Sprache voll edler Grazie und einem der Melodie so innig verwandten Wohllaut in den Mund zu legen, daß sie die letztere wie mit verliebten Seufzern hervorlockt. Er war der Dichter par excellence jener italienischen Oper, als deren ausgeprägtesten Typus wir Hasse annehmen können . . ."

„Metastasios großer Ruhm, sagt Richard Wagner (Oper und Drama) bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war". Seine Opern, die mit Vorliebe in der antiken Welt sich bewegen, sind erfüllt von dem Pathos und dem Gefühlsinhalt der französischen Tragödie eines Racine oder Corneille, die unverkennbar von Einfluß auf ihn gewesen sind. Seine Helden sind galant wie die des Corneille, seine Heldinnen zärtlich wie die des Racine. Seine Werke wurden so beliebt und trafen so sehr den Geschmack der Zeitgenossen, daß man sie auch ohne Musik von der Schauspielbühne herab auf sich wirken ließ. In Wien waren deutsche Schauspiel-Bearbeitungen seiner Opern in den fünfziger und sechziger Jahren nichts seltenes.

Die Operndichtungen Metastasios haben das mit denjenigen Scribes, die sich mit jenen bei weitem nicht an Wohllaut und Anmut der Verse messen können, gemein, daß sie ganz von dem Geschmack ihrer Epoche erfüllt sind und diesem Geschmack in einer für ihre Zeit vollkommenen Weise Ausdruck geben. Darin liegt das Geheimnis ihres Erfolgs und zugleich auch ihres Absterbens. Sie waren nicht erhaben über die Mode ihrer Zeit wie das wahre Kunstwerk, sondern sie gingen aus ihr hervor und überlebten sich mit ihr. Die Entwicklung der Oper schritt über sie hinweg, und sie mußte über sie hinwegschreiten, denn sie dienten nur einer glücklicherweise längst versunkenen Phase dieser Entwicklung.

Das Libretto Metastasios ist eine Aneinanderreihung verschiedener Arien, die durch übermäßig lange Recitative verbunden sind, und

einiger weniger Chöre, gewöhnlich nur eines einleitenden und eines abschließenden Chores. Eine weitergehende Verwendung des Chores wie z. B. in den Olympiade, worin Chöre von Hirten, Fechtern und Priestern vorkommen, ist selten. Zu Ensembles und großen Finales, wie sie die Zeit Scribes hervorbrachte, kommt es in den Opern Metastasios nicht. Zu wirklichen Duetten, wie sich eines am Ende des zweiten Aktes des Demofoonte und eines am Ende des zweiten Akts des Alessandro findet, kommt es nur selten, ebenso zu Terzetten und Quartetten. In den Arien, die teils Gefühlsäußerungen, teils allgemeine Betrachtungen, oft mit didaktischen Sentenzen vermischt, enthalten, pflegt die Handlung stillzustehen, ja sie hindern meist direkt die schnelle Weiterentwicklung der Handlung. Als Beispiel für den gesuchten allegorischen Inhalt mancher Arien Metastasios führt Sulzers Ästhetik die des Aquilius im 3. Akt des Hadrian an, worin Aquilius im Schmerz über die Trennung von seiner Geliebten sich damit zu trösten versucht, daß der Weinstock durch das Beschneiden besser treibe, und daß nur aus den verwundeten Bäumen das arabische Gummi träufle.

Was diese Opern Metastasios ferner in den Staub der Vergessenheit zog, war der stereotype Aufbau und die nicht minder stereotype Charakteristik der Personen. Wer eines seiner Stücke kennt, der kennt sie fast alle. Liebe und Eifersucht, Haß und Verzweiflung sind die Haupttriebfedern der Geschehnisse, die in einen mehr oder weniger konventionell ausgestalteten historischen Rahmen gedrängt sind. Dabei sind diese Leidenschaften immer in denselben allgemeinen Zügen geschildert; es fehlt seinen Helden die Individualität, ebenso wie seinen fremden Völkern, die alle die gleiche Physiognomie tragen, ob es nun Römer, Griechen, Perser oder Assyrer sind. Es geht ihm dabei wie seinem Vorbild Racine: der Geist ihres Zeitalters durchweht ihre Dramen.

Man ist galant bei Metastasio wie an einem Pseudoversailler Hofe, ist zärtlich bis zur Ziererei, man erscheint unter angenommenem Namen, geht bei Schiffbrüchen u. s. w. verloren, wird glücklich gerettet und schließlich von seinen Angehörigen wiedererkannt, und die Hauptsache: man liebt immer den, den man nicht lieben soll oder darf, und wird von dem geliebt, für den man zunächst keine Spur von Liebe empfindet. Es treten in der Regel mindestens zwei Prinzessinnen auf, von denen die eine von mindestens zwei Helden geliebt wird, die andere aber für einen dieser Helden glühende Leidenschaft empfindet. Alte treue Diener, welche die ihnen zur Rettung oder Beseitigung anvertrauten Prinzen oder Prinzessinnen insgeheim und unter falschem Namen erzogen haben, Vertraute, die zu treulosen Verrätern werden, tragen fast regelmäßig zur

Verwirrung des Knotens bei, der schließlich nach langem Hin- und Herzerren aufs glücklichste wieder gelöst wird. Mindestens zwei Heiraten pflegt es am Schlusse zu geben, und der Tod eines Helden oder einer Heldin wird mit Erfolg im letzten Augenblick verhindert. Es ist eine bemerkenswerte Ausnahme, wenn sich die verlassene Dido in die Flammen stürzt. Sogar der treulose Vertraute kommt meistens mit seinem Leben davon, das ihm von dem großmütigen Herrscher geschenkt wird.

Als eines der besten Stücke Metastasios galt sein Themistokles; es ist zugleich der einzige Stoff, den er mit Zeno gemeinsam hat. Am kurpfälzischen Hofe wurde diese Oper 1771 mit der Musik des Londoner Bach aufgeführt, und man bewunderte in der Wiedergabe der für Tenor geschriebenen Titelrolle eine Glanzleistung Anton Raaffs. Auch auf dieses Stück treffen die meisten der eben gemachten Bemerkungen zu. Eine Wiedererkennungsscene giebt es gleich am Anfang. Der verbannte Themistokles ist nach Persien geflohen, um bei Xerxes Schutz zu suchen. Hier findet er seine verloren geglaubte Tochter Aspasia wieder, die infolge eines Schiffbruchs an den Hof des Xerxes gekommen und vom König der Prinzessin Roxane zum Geschenk gemacht worden ist. Roxane liebt den Xerxes, dieser aber liebt die schöne Aspasia, die so zur Nebenbuhlerin ihrer Herrin wird. Themistokles wird von Xerxes aufgenommen und reich beschenkt, aber als er die Führung des persischen Heeres gegen Griechenland übernehmen soll, sieht er sich der Alternative gegenüber, entweder undankbar gegen seinen Wohlthäter oder treulos gegen sein Vaterland zu werden; er beschließt zu sterben und teilt seinen Entschluß seinen Kindern Aspasia und Neocles mit, die dann auch der Scene beiwohnen, wo er vor dem König und allem Volk den Giftbecher trinken will. Xerxes verhindert ihn daran und, gerührt ob der Charaktergröße des Themistokles, schwört er Griechenland ewigen Frieden. Dann erwählt er die Roxane zu seiner Gemahlin und gestattet der Aspasia, ihren Geliebten, den griechischen Abgesandten Lysimachus, zum Gatten zu nehmen. Noch einen weiteren Beweis seiner Großmut giebt Xerxes. Er begnadigt den Verräter Sebastes, seinen treulosen Vertrauten, dessen Intriguen mit der Haupthandlung nur ganz lose verknüpft sind.

Großmut und Edelsinn zeichnen fast alle die vielen Herrscher aus, die auf Metastasios Thronen sitzen. So ist auch Titus in der Oper, die den Ausgangspunkt dieser allgemeinen Betrachtungen bildete, ein Muster von Güte und Großherzigkeit. Gleich am Anfang der Oper giebt Titus einen Beweis seiner „clemenza“, indem er den Tribut,

den das Volk für die Erbauung eines Tempels zur göttlichen Verehrung des Kaisers verwenden will, zur Verteilung unter unglückliche Unterthanen bestimmt, und gleich darauf einen zweiten Beweis, indem er Servilia, die er zu seiner Gemahlin erheben will, freigiebt, nachdem sie ihm ihre Liebe zu Annius gestanden. Die stereotype Rolle der racheschnaubenden Intrigantin ist Vitellia zugefallen, der Tochter des durch Titus gestürzten Vitellius; sie bringt ihren Geliebten Sextus so weit, daß sich dieser zu einer Verschwörung gegen den Kaiser entschließt. Gleich darauf erfährt sie, daß der Kaiser sie zu seiner Gemahlin bestimmt habe, und sie bricht in heftige Vorwürfe gegen sich aus. Auch Sextus bekommt nachträglich Gewissensbisse, aber es ist zu spät, das Kapitol ist bereits von dem Mitverschworenen Lentulus in Brand gesteckt worden. Die Verschwörung mißlingt. Der Todesstoß, der Titus treffen sollte, hat Lentulus, der im kaiserlichen Purpur ging, getroffen. Eine ganz überflüssige Verwicklung, die in Mozarts Titus beseitigt wurde, ist nun die, daß Annius den blutbefleckten Mantel des Sextus mit dem roten Band der Verschworenen nichtsahnend und aus unklarem Beweggrund anlegt und dadurch als der Schuldige erscheint. Er wird vor Titus geführt und will dort seine Unschuld nicht eingestehen, um seinen Freund Sextus nicht zu verraten. Sextus will alles offen dem Kaiser bekennen, wird aber durch Vitellia daran gehindert. Annius wird gefangen genommen, Servilia wendet sich entrüstet von ihm ab. Vitellia will den schwankenden Sextus zur Flucht veranlassen, da wird er verhaftet, denn der verwundete Lentulus hat ihn als Mitverschworenen genannt. Im letzten Akt erfährt Titus, daß Sextus, sein geliebter Günstling, der Anstifter der Verschwörung ist. Annius bittet um Gnade für den Freund. Titus schwankt, er läßt Sextus vor sich führen, der alles reuevoll gesteht. Titus unterzeichnet das Todesurteil, zerreißt es aber wieder mit den Worten: „Es lebe der Freund, obgleich er ungetreu ist! Wenn mich die Welt eines Fehlers anklagen will, so beschuldige sie mich der Milde, aber nicht der Grausamkeit!" In der Schlußscene bekennt sich Vitellia, von Gewissensqualen gepeinigt, als die Urheberin des gottlosen Unternehmens, Sextus und Lentulus werden ihrer Fesseln entledigt, und Titus verzeiht allen. Da aus der geplanten Ehe des Kaisers mit Vitellia nach diesen Vorgängen natürlich nichts werden kann, muß sie dem geliebten Sextus die Hand zum Bunde reichen, und der Chor schließt mit einem Lobeshymnus auf den milden und weisen Titus, den Liebling der Götter, was bei den Aufführungen dieser Oper zugleich auch als indirektes Kompliment für den anwesenden Fürsten gelten konnte.

Die nächste Opernaufführung in Mannheim, von der wir Kunde haben, war Galuppis Werk »L'Olimpiade«, das im Januar 1749 zur Feier des Geburtstages der Kurfürstin in Scene ging. Mad. Bleckmann, Mad. Sarselli, die Kastraten Mariano Lena, Pesarini, Galetti, der Tenorist Sarselli und der Bassist Richter waren die darstellenden Künstler. Baldassare Galuppi (nach seinem Geburtsort Burano auch Buranello genannt), einer der hervorragendsten Vertreter der venetianischen Schule und ein äußerst fruchtbarer Opernkomponist, der uns noch mehrfach mit seinen Opern am Mannheimer Hofe begegnen wird, hatte in L'Olimpiade (die olympischen Spiele) einen Operntext Metastasios komponiert, der einer der beliebtesten jener Zeit war, und zu dem fast ein ganzes Jahrhundert lang die Opernkomponisten immer wieder aufs neue griffen.*) Im Jahre 1756 wurde diese Oper neueinstudiert auf der Mannheimer Hofbühne gegeben.

Der Kern des Librettos ist historisch und alten Schriftstellern entnommen. Die Ausführung ist außerordentlich charakteristisch für Metastasios Manier. Dem König Clisthenes von Sikyon ist geweissagt worden, daß ihn von seinen Zwillingskindern Philinthus und Aristäa der eigene Sohn mit dem Mordstahl bedrohen werde; deshalb hat er denselben aussetzen lassen. Durch das Mitleid eines alten Dieners ist dem Kinde das Leben erhalten geblieben, und es ist als Lycidas, Sohn des Königs von Kreta, aufgezogen worden. Mit Lycidas-Philintus schließt Freundschaft Megacles, der aus Verzweiflung darüber, daß Clisthenes ihm die geliebte Aristäa verweigert, nach Kreta gegangen und hier gegen seinen Freund zu höchstem Dank verpflichtet worden ist, da ihn dieser aus Lebensgefahr gerettet hat. Seine Dankbarkeit muß Megacles nun in Olympia bewähren, wo sich Kämpfer aus allen Ländern zusammengefunden haben, um den ausgesetzten Siegespreis, Aristäas Hand, zu erringen. Auch Lycidas befindet sich unter den Bewerbern, aber da er in den Kampfspielen nicht geübt ist, bittet er seinen Freund Megacles, der schon öfters Siege in Olympia errungen hat, an seiner Stelle, unter seinem Namen zu kämpfen. Megacles willigt schweren Herzens ein, denn er muß zu Gunsten des Freundes auf seine geliebte Aristäa verzichten; er kämpft an Stelle des Lycidas — merkwürdigerweise unerkannt — und trägt den Siegespreis davon. Aber der Betrug des Lycidas wird nachträglich entdeckt, Lycidas wird

*) Auf dem Mannheimer Theater erschienen 1784/85 die Olympischen Spiele mit Sacchinis Musik. Das »Non sò donde viene« aus L'Olimpiade komponierte Mozart 1778 in Mannheim.

von Clisthenes aus Elis verbannt, und als er auf Clisthenes (seinen Vater) einen Mordversuch macht, zum Tode verurteilt. Er soll von Clisthenes selbst den Göttern am Altare geopfert werden, schon schwingt Clisthenes das heilige Beil über ihm, da wird die Entdeckung gemacht, daß das Schlachtopfer des Königs Sohn sei. Diese Entdeckung wird herbeigeführt durch einen Halsschmuck, den Cycidas seiner früheren Geliebten Argenis geschenkt hat. Argenis ist seine verlassene Braut, die sich vor der Verfolgung des kretischen Königs in ein Thal bei Olympia geflüchtet hat und hier als Schäferin unter dem Namen Lycoris lebt. Wiederum endet die drohende Katastrophe mit einem allgemeinen Versöhnungs- und Verschwägerungsfest. Zwar hat Clisthenes noch kurz vor Schluß erklärt: „Mit der Argenis möchte ich den Philintus, meinen Sohn, und mit der Aristäa den Megacles als Gemahl verbinden. Allein Philinthus, mein Sohn, ist des Todes schuldig." Jedoch Priester und Volk von Olympia sprechen ihn von seiner Strafe frei.

Der erste Leibarzt des Kurfürsten, Mr. de Vermale, hatte eine französische Übersetzung des Textbuchs angefertigt, um den der italienischen Sprache nicht kundigen Hörern das Verständnis der Handlung zu erleichtern. In der offiziellen Ausgabe des Textbuchs ist eine von dem Regierungskanzlisten Karl Zuccarini gefertigte deutsche Übersetzung dem italienischen Original beigedruckt. Solche Übersetzungen der Operntexte, meist deutsch, zuweilen auch französisch wurden zum Bedürfnis und zur ständigen Einrichtung. Den italienischen Textbüchern, die jeweils gedruckt wurden, so oft eine neue Oper gegeben wurde, und die in der Regel außer dem Datum der Erstaufführung auch die Besetzung enthalten, wurden deutsche Übersetzungen beigegeben entweder in einer besonderen Ausgabe, oder auch dem Originaltext beigedruckt. Die deutschen Übersetzungen leisten an Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit des Ausdrucks alles Mögliche. Zur Bequemlichkeit des Publikums findet sich in den Textbüchern dieser Zeit fast regelmäßig der eigentlichen Oper ein Argomento vorangestellt, worin die Vorgeschichte der Handlung erzählt, diese letztere häufig auch bereits skizziert und Auskunft über die historischen Quellen des Autors gegeben wird. Außerdem enthalten die damaligen Textbücher eine Aufzählung der Dekorationen, die Angabe des Dekorationsmalers, der Balletmeister u. s. w. Es kommt nicht selten vor, daß über allen diesen Angaben vergessen wurde, den Komponisten oder den Textdichter zu erwähnen. Nach dem Gesagten ist es klar, welch eine wichtige Quelle wir in den zugleich auch die Theaterzettel ersetzenden Textbüchern haben, besonders

auch für die Mannheimer Hofoper, von der uns an musikalischem Material und Akten fast gar nichts erhalten ist.[1]

Den deutschen neben dem italienischen Text geben die Textbücher der auf Olimpiade folgenden großen Opern Demofoonte und Artaserse. Demofoonte wurde 1750 zum Geburtstag der Kurfürstin aufgeführt. Der Komponist ist im Textbuch nicht genannt; Lipowsky, der die Aufführung dieser Oper bereits ins Jahr 1748 setzt, giebt Hasse, den sächsischen Hofkapellmeister, als Komponisten an.[2]

Das Libretto, das Lindpaintner noch 1811 komponierte, rührt von Metastasio her und ist wiederum ein typisches Beispiel für Metastasios Dichtungsart. Der ganze Apparat von vertauschten Kindern, unglücklicher Liebe, geheimer Ehe, Zwiespalt zwischen Vater und Sohn u. s. w. ist in diesem frei erfundenen Stück in Bewegung gesetzt. Dircea, die Tochter des Königs Demofoonte, und Timante, der Sohn des Matusio, sind als kleine Kinder vertauscht worden. Timante ist als Thronerbe, Dircea als Tochter des Matusio erzogen worden. Beide lieben sich und schließen einen geheimen Ehebund. Dircea wird durchs Loos zu dem Opfer bestimmt, das dem Apollo (!) gebracht werden muß, der jährlich das Blut einer Jungfrau verlangt, bis sich der wahre Thronerbe gefunden hat. Timante versucht das Äußerste, um Dircea, die bereits vor dem Opferaltar steht, zu retten, er erklärt, daß sie Gattin, Mutter, daß sie seine Gattin sei. Demofoonte ist wütend und will das Verbrechen Dirceas mit dem Tode bestrafen, da stellt sich durch zwei zufällig gefundene Urkunden die wahre Abstammung der Liebenden heraus. Eine phrygische Prinzessin, namens Creusa, die gekommen ist, um, wie es Demofoonte wünscht, die Gattin des Timante zu werden, wogegen dieser sich natürlich hartnäckig sträubt, heiratet den Thronerben Cherinto, der ihr von Anfang an in treuer Liebe zugethan ist.

Diese Oper war in Mannheim folgendermaßen besetzt: Demofoonte (Tenor): Pietro Sarselli, Creusa: Rosa Gabrieli-Bleckmann, Dircea: Carolina Sarselli, Timante (Sopran): Mariano Lena, Cherinto (Sopran): Enrico Pesarini, Matusio (Alt): Stefano Pasi, Adrasto (Alt): Filippo Galetti.

Metastasios Artaserse, der bei den Carnevalsfestlichkeiten des Jahres 1751 mit der Jomellischen Musik in Mannheim aufgeführt wurde, ist ein Werk voll Unnatürlichkeiten, mit Mord und Aufruhr beginnend, mit Versöhnung und Begnadigung schließend. Die Hauptrolle hat eigentlich nicht Artaxerxes, der Perserkönig, sondern Artabano, der Intrigant, der den Xerxes, den Vater des Artaxerxes, ermordet

und den Verdacht auf dessen Bruder Darius lenkt, der dann ebenfalls beseitigt wird. Scheinbar der treuste Berater des Artaxerxes stiftet er Aufruhr gegen diesen und sucht ihn schließlich durch Gift ums Leben zu bringen, um sich auf den Thron zu schwingen. Die Rolle des treulosen Vertrauten steht also in dieser Oper im Mittelpunkt der Handlung, die außer einigen Liebesaffären noch dadurch verwickelt wird, daß Arbace, der Sohn des Artabano, für die Thaten seines Vaters verhaftet wird und als vermeintlich Schuldiger hingerichtet werden soll. Auch dieses Stück, das so blutig begonnen, endet in eitel Großmut und Freude. Artabano, der für seine Schandthaten nicht völlig begnadigt werden kann, wird wenigstens verbannt. Ein Schlußchor preist die anbetungswürdige Gerechtigkeit des Perserkönigs, womit natürlich der Herrscher gemeint ist, zu dessen Ehren die Aufführung stattfindet. Also die alte Schmeichelei, wie wir sie in den Stücken aus den ersten Zeiten der kurpfälzischen Hofoper kennen lernten, nur etwas verkleidet und wenigstens nicht direkt aus der Handlung herausfallend.

Jomelli, einer der fruchtbarsten und erfolgreichsten Opernkomponisten, den man den italienischen Gluck genannt hat, komponierte den Artaserse 1749 in Rom. Bereits zwei Jahre darauf wurde sein Werk in Mannheim aufgeführt, woraus wir auf die nahen Beziehungen des Mannheimer Hofs und seiner Künstler zu den italienischen Meistern schließen können. Jomelli kam bald nachher, im Jahre 1754 als erster Kapellmeister an den Stuttgarter Hof und hob das dortige Opernwesen zu einer glanzvollen Höhe empor. Er führte sich 1754 in Stuttgart mit seinem Artaserse, der als das Prototyp seines ernsten Kompositionsstils gelten kann,[1] aufs vorteilhafteste ein.

Die Titelrolle ist für Sopran geschrieben und war in Mannheim mit Enrico Pesarini besetzt. Den Intriganten Artabano (Tenor) stellte Pietro Sarselli dar, den Arbace, die erste Liebhaberrolle (Sopran!) Mariano Lena. In den beiden weiblichen Rollen (Mandane und Semira) erschienen wiederum die Sängerinnen Rosa Gabrieli-Bleckmann und Carolina Sarselli auf der Bühne.

Im November desselben Jahres (1751)[2] wurde zur Feier des kurfürstlichen Namenstages ein zweites Werk von Jomelli aufgeführt, das wenige Monate vorher in Rom seine Premiere erlebt hatte: die „Iphigenia in Aulis", zu der der Mannheimer Hofpoet Verazi den Text geliefert hatte. Die Titelrolle sang die Primadonna Rosa Gabrieli-Bleckmann, der Achill, eine Sopranpartie, wurde von dem Kastraten Mariano Lena dargestellt. Auch der Ajax war eine Kastratenrolle (Gio. Batt. Corraucci). Agamemnon (Tenor) war Sarselli,

Euribate Pesarini, die Sekondpartie der Erifile sang eine neue Sängerin, Maria Anna Dussart.

Die neuen Dekorationen, die von Stefan Schenk herrührten, waren natürlicherweise nicht so zahlreich und großartig wie in anderen Opern, denn wie konnte man auch in Aulis viel dergleichen anbringen! Nichtsdestoweniger aber hatte Agamemnon eine Königsburg im Hafen Aulis, von der Gemächer, Galerien, Thron-, Audienz- und Kriegsratsäle zu sehen waren. Zur Abwechslung erschien im zweiten Akt ein prächtiger Park mit Statuen, Grotten und Fontänen, jedenfalls im Versailler Stil. Zum Schluß eröffnete sich der Ausblick auf das Meer und einen Teil des griechischen Lagers, den Diana-Altar und den Scheiterhaufen, auf dem Iphigenie geopfert werden sollte.

Ein weiteres Werk von Jomelli, der sich großer Beliebtheit am Mannheimer Hofe erfreute, kam 1753 zur Aufführung, es war sein Demetrio nach dem beliebten Libretto Metastasios, das den syrischen König Demetrius I. Soter zum Helden hat. Diese Oper behandelt die Wiedererwerbung des syrischen Thrones durch Demetrius, dessen Vater durch einen Usupator verdrängt worden ist, und seine Verheiratung mit Cleonice, der als Königin von Syrien herrschenden Tochter des Usurpators. Die beiden Hauptrollen wurden von Lorenzo Tonarelli und Rosa Bleckmann gesungen. In der Rolle der seconda donna Barsene trat Dorothea Wendling, der spätere Stern der Mannheimer Oper, auf, die uns im Anfang des Jahres 1753 bei der Festoper zum Geburtstag der Kurfürstin zum ersten Mal unter den darstellenden Künstlern entgegentritt. Es war die Oper Antigona von Galuppi, worin sie die Ermione sang.[1] Diese Oper Antigona, deren Libretto von Gaetano Roccaforte herstammt, mag uns als Beispiel dafür dienen, daß auch die Opern anderer Textdichter ganz und gar dem Metastasianischen Typus folgten. Wir machen diese Beobachtung schon nach den ersten Scenen. Ja, die Mängel des vielgerühmten Metastasio treten hier noch viel schärfer zu Tage. Wir vermuten in Roccafortes Antigone vielleicht etwas der antiken Sage Nachgebildetes zu finden und sind um so mehr enttäuscht, wenn wir eine mit den gröbsten Unwahrscheinlichkeiten romantischster Art aufgebaute Umgestaltung der in ihrer einfachen Tragik erschütternden Antigonesage vor uns haben. Antigone tötet sich nicht im Grabgewölbe der Labdakiden, sondern sie entflieht mit ihrem Verlobten, der aus einem Haimon zu einem Euristeo gemacht ist. Euristeo hat von seinem Vater Kreon den Befehl erhalten, Antigone zu töten, worauf er sie in die „medischen" Wälder bringt. Er kehrt zu seinem Vater

zurück und versichert ihm, daß Antigone tot sei. Inzwischen hat Antigone eine Tochter zur Welt gebracht. Als sie eines Tages ihre Tochter, um ihr Nahrung zu reichen, neben sich ins Gras gelegt hatte, kam ein wildes Tier, und sie ergriff schleunigst die Flucht, ohne ihr Kind zu retten. Dieses wurde von einem medischen Hirten gefunden und erzogen. Als es fünf Jahre alt war, führte er es an die Königsburg nach Theben, wo es die Schwester Kreons so lieb gewann, daß es wie eine Prinzessin erzogen wurde. Als Prinzessin Ermione (so wurde sie genannt) herangewachsen war, beschloß Kreon infolge eines dunklen Orakelspruchs sie mit seinem Sohn Euristeo (ihrem Vater!) zu verheiraten. Mittlerweile naht die Zeit des feierlichen Opfers, das Kreon alljährlich infolge eines Gelübdes von fremder Hand darbringen läßt, deshalb wendet er sich an die Priesterinnen der Themis und des Apollo in Böotien, aus deren Zahl Antigone nach Theben abgesandt wird. Antigone, die seit kurzem dieser priesterlichen Vereinigung angehört, erscheint in Theben unter dem Namen Antioge und versucht bei dem großen Opfer, zu dem sie die Ermione bestimmt hat, den Kreon zu töten, indem sie nach diesem, statt nach dem geweihten Schlachtopfer Ermione den Dolch zückt. Nach längerer Verwicklung wird schließlich Kreon in einem Aufstand, der zu Antigones Gunsten entfacht wird, gestürzt, aber von Antigone begnadigt, damit er Zeit habe, mit seinem nagenden Gewissen zu Rate zu gehen. Euristeo und Antigone besteigen aufs neue vereinigt den thebischen Thron, und für ihre Tochter Ermione ist ein Liebhaber namens Cearco in Reserve, der nun ihre Hand erhält.

Aus diesen kurzen Andeutungen geht hervor, daß wir es hier mit einer Oper zu thun haben, die für unser heutiges Empfinden ganz unmöglich wäre. Als Darsteller dieses Werkes glänzten damals: Rosa Bleckmann in der Titelrolle, Dorothea Wendling als Ermione, Carnoli als Kreon, Lena als Euristeo, Pesarini als Cearco.

Es ist bereits betont worden, daß in der opera seria des 18. Jahrhunderts die Handlung zurücktrat hinter dem konzertierenden Charakter der Musik, die als die Hauptsache galt, weshalb es doppelt bedauerlich ist, daß wir über die Musik der meisten in Mannheim aufgeführten Werke keine spezielle Auskunft geben können. Der musikalische Charakter fast aller italienischer und italianisirender Opern dieser Zeit war stereotyp und konventionell bis zur Erstarrung. Endlose Seccorecitative von gleichgültigster Tonfolge (nur am Cembalo begleitet) führten die Handlung weiter und verbanden die Arien miteinander. An den Höhepunkten der Oper wurde auch das Recitativo

obligato (d. h. das vom Orchester begleitete Recitativ) verwendet, das in solchen Fällen meistens zu einer Arie überzuleiten hatte. Die meisten Arien entfielen natürlich auf die Rollen der prima donna und des primo uomo, die übrigen mußten sich mit ein oder zwei Arien begnügen. In den Arien dieser Zeit tritt die Orchesterbegleitung als etwas durchaus Nebensächliches auf, die Instrumentation ist ebenso einfach als konventionell, das Streichquartett und einige Bläserstimmen teilen sich darein. Die ersten Violinen führen die Melodie und lassen sich zuweilen auch darin von den Flöten oder Oboen ablösen, hie und da tritt das Violoncell oder eher noch die Viola und das Fagott selbständig hervor. Die Arien tragen fast durchaus virtuosen Zuschnitt und sind überladen mit allerhand Zierwerk von Koloraturen schwierigster Art. Man liebte es, die Singstimme umspielen zu lassen von einem Soloinstrument, sie gleichsam mit den Figurationen dieser konzertierenden Instrumentalstimme wetteifern zu lassen. Allgemeine Gefühle der Liebe, des Hasses, der Trauer oder der Freude sind in den Arien in ziemlich konventioneller Manier behandelt, eine individuelle Vertiefung in die textliche Grundlage war meistens durch diese selbst unmöglich, lag übrigens dieser Zeit ebenso fern wie eine individuelle musikalische Charakterisirung der handelnden Personen.

Für unser heutiges Empfinden bleibt es schier unerklärlich, daß die Menge der damaligen Opernfreunde keinen Abscheu, oder mindestens keine Langeweile bei der musikalischen Einförmigkeit der opera seria bekamen. Der virtuose Vortrag des Sängers und die großartige Pracht der Ausstattung war es, was immer wieder interessierte. Allerdings fehlte es nicht an Stimmen von Zeitgenossen, die auf die Gebrechen der opera seria hinwiesen.

2.

Die Mannheimer Oper unter Holzbauers Einfluß.

Das Jahr 1753 wurde ein wichtiger Wendepunkt in der Geschichte der kurfürstlichen Oper in Mannheim, es war das Jahr der Berufung des Kapellmeisters Ignaz Holzbauer auf den Mannheimer Dirigentenstuhl. In diesem Jahre ging in Schwetzingen zum ersten Male seine Oper »Il figlio delle selve« in Scene, die solchen Erfolg hatte, daß der Kurfürst den Komponisten von Stuttgart nach Mannheim berief.

Im August 1750 war in Stuttgart das neue Opernhaus eingeweiht worden, und eine Zeit glänzender Opernaufführungen hatte daselbst begonnen. Kurze Zeit darauf war Holzbauer mit seiner Gattin daselbst eingetroffen. An die Stelle des in Ruhestand versetzten Oberkapellmeisters Brescianello wurde vom 1. September 1751 ab der aus Wien „verschriebene Virtuose" Ignaz Holzbauer zum Oberkapellmeister ernannt, und zwar wie es in dem Reskript heißt,[1] „dergestalten, daß dieser benebst seiner Ehekonsortin als einer Sängerin bei der katholisch Kirchen und anderen Musiken sich gebrauchen, und beide der Zeit nämlich vom 1. September h. a. an einen jährlichen Gehalt von fl. 1200 halb an Geld und halb an Naturalien" erhalten sollten. Holzbauer blieb nur zwei Jahre in Stuttgart. Im November 1753 wurde Niccolo Jomelli mit einer fast dreimal so hohen Besoldung sein Nachfolger.

Wie Holzbauer in seiner selbstbiographischen Skizze sagt, die wir im Anhang wiedergeben,[2] vertrieb ihn die Intrigue „einer bösen Frau" von Stuttgart, und er gab glänzende finanzielle Aussichten in Stuttgart preis, als er dem Ruf Karl Theodors nach Mannheim folgte. Er war im Jahre 1711 in Wien als jüngstes Kind eines Lederhändlers

geboren, sein Vater wünschte, daß er Jurist werde, sein älterer Bruder sollte das medizinische Studium ergreifen. Von Anfang an war die Musik Holzbauers einziger Gedanke, aber da ihm sein Vater keinen Kreuzer für das musikalische Studium bewilligte, mußte er auf außergewöhnliche Mittel sinnen, um zu seinem Ziele zu gelangen. Er verfertigte den Mitgliedern des Chors von St. Stephan allerlei Komödien, wofür sie ihn im Klavierspiel und in verschiedenen Streichinstrumenten unterrichteten. Das berühmte theoretische Werk des kaiserlichen Kapellmeisters Joh. Jos. Fux, der Gradus ad Parnassum,[1] wurde sein Lehrbuch, und nur in dieser Hinsicht kann er als Fux' Schüler gelten; direkten Unterricht hat er nie bei demselben gehabt. Als er zu Fux kam, um sich bei ihm in der Komposition zu vervollkommnen, sagte Fux nach kurzer Prüfung zu ihm: „Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein großer Mann werden, Sie sind ein geborenes Genie!" Nach halbjähriger Thätigkeit als Sekretär in einem gräflichen Hause folgte er diesem Rate. Aber er mußte Venedig, wohin er sich zunächst gewendet hatte, bald wieder in Folge eines Fieberanfalls verlassen und ging nach Wien zurück. Bald darauf erhielt er ein Engagement als Kapellmeister bei dem Grafen Rottal in Mähren, wo er seine Gattin kennen lernte, die damals kaum 16 Jahre alt war. Ein Jahr nach der Hochzeit waren beide am kaiserlichen Theater in Wien engagiert, für das Holzbauer eine Reihe von Ballets schrieb. Nach zwei Jahren verließen sie Wien wieder, um sich nach Italien zu wenden. Hier hielten sie sich drei Jahre auf, meist in Mailand und Venedig; da sie aber ein Engagement in einer Hofkapelle vorzogen, kehrten sie nach Wien zurück. Als dort infolge des Ablebens der Kaiserin alle Theater geschlossen wurden, folgten sie gerne dem Ruf des Herzogs von Würtemberg, der sie nach Stuttgart engagierte.

Im Juli 1753 ernannte Kurfürst Karl Theodor Holzbauer zu seinem zweiten Kapellmeister mit einer jährlichen Besoldung von 1500 fl. In dem kurfürstlichen Anstellungsreskript[2] heißt es, „daß derselbe über die ihm etwa in Componirung deren musikalischen Meß Ämbtern obliegenden Dienstverrichtungen zugleich und haubtsächlich angewiesen seyn solle, die Sang und Instrumenten Music bey denen opera undt Pastorelles, forth anderen dergleichen musicalischen Spectacles auf jedesmahliges gnädigstes anbefehlen zu verfertigen"; ihm sei die alleinige Direktion des Orchesters zu überlassen. Bereits am 11. Okt. 1758 verlieh ihm der Kurfürst in Anerkennung seiner Dienste den

Titel eines Hofkammerrats. Im Juni 1773 erhielt Holzbauer vom Kurfürsten eine Gehaltszulage von 400 Gulden mit der Verpflichtung, „den bisher bezeigten Fleiß in Dirigierung der Kirchen- und Theatralmusik auch sonsten nicht zu vermindern, dann Höchstdero Hofkapelle mit neuer Komposition nach Möglichkeit zu versehen."

Von 1753 bis 1778, fünfundzwanzig Jahre hindurch leitete er die Mannheimer Oper und das Mannheimer Orchester und wurde von der größten Bedeutung für ihre Aufführungen und für den Aufschwung ihrer Leistungen. Er blieb bis zu seinem Tode im Jahr 1783 in Mannheim; nur drei größere italienische Reisen, ungefähr in den Jahren 1756, 1757 und 1759 unterbrachen seine Mannheimer Thätigkeit. Die erste unternahm er mit einem kurfürstlichen Gratiale von 200 Gulden nach Rom, die zweite führte ihn nach Turin, wohin er berufen wurde, um eine Oper (wohl Nitteti) zu komponieren, die dritte nach Mailand zu demselben Zwecke (Alessandro nell'Indie). Seine Gattin Rosalie Holzbauer, die in Stuttgart zweite Partien, wie 1752 die Harpalice im Hasseschen Cyrus und 1753 die Teone im Jomellischen Phaeton sang, scheint in Mannheim kein Engagement gefunden zu haben. Denn sie kommt in den Mitgliederlisten der Hofmusik nicht vor und ist nur 1754 als Bühnensängerin nachzuweisen, wo sie die Titelrolle in ihres Gatten Oper Hypsipyle sang.

In Holzbauers Ernennungspatent war betont, daß man ihn nicht nur als Hofkapellmeister, sondern auch als Hofkomponist engagiert habe. Holzbauer nahm also dieselbe Stellung in Mannheim ein, wie Hasse in Dresden, Graun in Berlin. Es war die goldene Zeit der Kapellmeistermusik. Die Kapellmeister komponierten auf Befehl ihres Herrn, ihre Opern wurden in glänzendster Ausstattung aufgeführt, eine nach der andern, sie hatten vollauf zu thun, um nur dem Bedürfnis an neuer Musik gerecht zu werden.

Eine Zeit lang schien es, als ob die Kompositionen Holzbauers, seine Opern und Oratorien in Mannheim die absolute Alleinherrschaft behaupten sollten. Die fünfziger Jahre sind in der That als eine Periode fast unbedingten Vorwaltens Holzbauerscher Musik in Mannheim zu bezeichnen. Aber das Musikleben am Mannheimer Hofe wußte sich glücklicherweise von dieser Einseitigkeit wieder zu befreien, und es folgte jener Holzbauerperiode eine lange Zeit, wo sein Name fast ganz hinter anderen Komponisten verschwand, deren Werke in abwechslungsreichster Mannigfaltigkeit in Mannheim aufgeführt wurden. Erst gegen Ende der Mannheimer Residenzherrlichkeit trat Holzbauer wieder aus seiner kompositorischen Reserve hervor und zwar mit

seinem bedeutendsten Werke, der deutschen Oper „Günther von Schwarzburg", von der späterhin ausführlich die Rede sein wird.

Über ein Dutzend ernste und komische Opern hat er geschrieben, ferner mehrere Oratorien, über zwanzig Messen außer einer Menge kleinerer Kompositionen für den Gottesdienst, mehr als 200 Symphonien und Konzerte und ungezählte Stücke für einzelne Instrumente. Daneben fand er Zeit, sich in nachdrücklichster Weise der Heranbildung junger Künstler zu widmen, und bis in seine letzten Lebensjahre fand er in diesem anstrengenden Beruf ganz besondere Freude und Befriedigung.

Heinse, der ihn 1780 in Mannheim kennen lernte, nennt ihn „die lebendige Chronik der Musik dieses Jahrhunderts".[1] Seine Bildung beschränkte sich keineswegs nur auf das musikalische Gebiet, er war außerordentlich belesen und hatte reiche Kenntnisse in der Geschichte und den schönen Wissenschaften. Horaz war sein Lieblingspoet, er wußte die Horazischen Dichtungen zum großen Teil auswendig. „Kapellmeister Holzbauer schuf mir manches lehrreiche Vergnügen, schreibt Schubart,[2] durch seinen Umgang und seine inhaltschweren Gespräche über die Tonkunst. Wir besprachen uns öfters über die Möglichkeit, Klopstocks Hermannsschlacht in Musik zu setzen; und er sprach mit vieler Einsicht über die Schwierigkeiten eines so großen Unternehmens." Seine streng religiöse Frömmigkeit wird gerühmt, und so feurigen Temperaments und reizbaren Empfindens er auch war, seine Religionsgrundsätze milderten sein Auftreten auch gegen die Feinde, die ihn befehdeten.

Die erste Oper, mit der Holzbauer am kurpfälzischen Hofe erschien, war 1753 sein »figlio delle selve« (Sohn der Wildnis). Sie gehört nicht zur Gattung der großen Ausstattungsoper, sondern ist in einem einfacheren, bald rührenden, bald komischen Stil gehalten. Für die rührenden Scenen sorgt das Unglück und die endliche Wiedervereinigung des lesbischen Herrscherpaares Teramene und Arsinda, die, von einem Usurpator gestürzt und verfolgt, infolge eines Schiffbruchs getrennt worden sind. Teramene rettet sich in den unbewohnten Wald seiner eigenen Insel Lesbos und erzieht hier fern von allem menschlichen Verkehr seinen Sohn Lisarchus, dem er den Namen Ferindo giebt. Arsinda, die an der Königin von Kreta eine Beschützerin gefunden hat, erscheint in Männerkleidern unter dem Namen eines Prinzen Sergestus auf Lesbos und wird von Elmira, der Tochter des Usurpators, heiß geliebt. Sie alle treffen auf einer Jagd nach Ungeheuern mit Teramene und Ferindo zusammen. Ferindo, der Sohn der Wildnis, sieht bei dieser Gelegenheit zum ersten Male Menschen,

und seine naiven Fragen, durch die er sich über die Verschiedenartigkeit der Geschlechter, über Liebe u. s. w. Aufklärung holt, tragen der komischen Seite des Stückes Rechnung. Als Lucilla, die „Hofdame" der Elmira, ihn zum ersten Mal erblickt, flieht sie erschreckt vor ihm zurück. Ferindo beruhigt sie: „Tritt näher zu mir! Was fürchtest du? Ich bin ein Mann wie du." Lucilla antwortet (wir geben hier die Übersetzung nach dem deutschen Textbuch, um damit zugleich eine Probe der damaligen Übersetzungskunst zu geben): „Ich bin ein Frau, und nicht ein Mann, derowegen förchte ich mich, weilen das Frauenzimmer bei einem Mannsbild allein nicht allzusicher stehet." Ferindo fragt erstaunt: „Was ist das für ein Ding, ein Frauenzimmer!" Lucilla: „O weißt du das nicht? Welche Eltern haben dich dann geboren?" Ferindo: „Andere Eltern kenne ich nicht als den Vater und diesen Wald." Lucilla: „O unter den Leuten bei uns gehet es ganz anders zu: alle, auch die Schönste wissen, wer ihre Mutter, aber nicht, wer ihr Vater sei!" u. s. w. Bald darauf begegnet ihm Elmira selbst, und diese, die am Schlusse des Stücks seine Braut wird, gefällt ihm so gut, daß er bei ihrem Weggehen ausruft: „Welche verborgene Macht, o ihr Götter, treibet mich an, ihr auf dem Fuß zu folgen? Ach, hielte mich das strenge Verbot meines Vaters nicht zurück, ich wollte nicht mehr von ihr weichen: es ist mir, als stünde ich im Feuer, da ich von ihr getrennt!" Sein hinzukommender Vater warnt ihn vor der Grausamkeit der Frauen, die durch ihres Anblicks Gift sofort töten könnten. Er entflieht daher vor Lucilla, als diese ihm wieder naht. Sie lacht ihn aus, aber er erklärt: „Ich empfinde es nur allzuviel, daß von dem Anschauen deiner schönen Gefährtin mein Herz Verwirrung und Pein, Hitz und Marter leide." „O Einfalt!" sagt Lucilla, „siehst du nicht, daß dein Übel eine Krankheit der Liebe sei? Ein Übel, woraus nicht der Tod, sondern das Leben entspringt." Und sie erklärt ihm in einer Arie, was Liebe sei. Auch die Pein der Eifersucht lernt Ferindo gleich darauf kennen, als er die Liebesversicherungen belauscht, die Elmira seiner Mutter, der in Männerkleidern steckenden Arsinda giebt. Wütend verfolgt er Arsinda, seinen vermeintlichen Nebenbuhler, mit dem Schwert: „Um meine Wunden zu heilen, muß ich in deinem Busen dir eine andere eröffnen!" Da giebt sich ihm Arsinda als seine Mutter zu erkennen, was ihm vorerst noch recht unglaublich vorkommt. Als sich später nach verschiedenen Zwischenfällen das Glück gewendet, und Arsinda das Todesurteil über Elmira gesprochen hat, erklärt Ferindo, indem er für ihr Leben bittet, wenn Elmira sterbe, so werde er sich selbst das Leben

nehmen. Das wirkt; Elmira wird begnadigt, Ferindo wird ihr Gemahl, und mit Vergeben und Versöhnen endet das Stück.[1]

Dem Passionsoratorium Holzbauers, das im Jahre 1754 zur Feier des Karfreitags in der Schloßkirche aufgeführt wurde, folgte in demselben Jahre seine neue Oper »Issipile«, die das Namensfest des Kurfürsten verschönern half.

Diese nach Metastasios Text komponierte Oper spielt auf der Insel Lemnos und stellt ein großes Gewirre aufregender Scenen dar. Die Lemnierinnen sind empört über ihre Männer, die sich nach ihrer Meinung auf einem Kriegszug allzu intim mit ihren Feindinnen, den Thracierinnen abgegeben haben, und töten ihre ungetreuen Männer bei der verspäteten Heimkehr. Die Rädelsführerin der rachedürstenden Weiber ist Eurinome, die Mutter eines gewissen Learco, der verbannt wurde, weil er die Königstochter Hypsipyle entführen wollte. Hypsipyles List hat ihren greisen Vater Toante aus dem allgemeinen Blutbade gerettet, aber Learco, der mittlerweile Hauptmann einer Seeräuberbande geworden ist, nimmt den Toante gefangen und droht ihn vor Hypsipyles Augen auf seinem Schiffe niederzustechen, wenn Hypsipyle nicht die Seine werde. Hypsipyle beschließt, sich für den Vater zu opfern, und besteigt das Schiff des Learco, da zwingt ihr Bräutigam Jason, der mit seinem Heere die Ordnung auf der Insel wiederhergestellt hat, den Learco, indem er den Dolch auf dessen Mutter Eurinome richtet, von seiner Forderung abzulassen und Hypsipyle samt ihrem Vater freizugeben. Das geschieht. Learco, der Bösewicht, stürzt sich ins Meer, und Jasons Vermählung mit Hypsipyle kann von Statten gehen.

Das sind die Grundzüge dieses Librettos, das angehäuft ist mit allerhand Detailmotiven und unnötigen kleinen Verwicklungen. Eine Partitur war von diesem Werke ebenso wenig wie von dem vorigen und den folgenden aufzufinden. Wie wenig damals das Verständnis für einen wirklich dramatischen Aufbau ausgebildet war, lehrt eine Scene im dritten Akt. Hypsipyle kommt atemlos auf Jason zu und bittet ihn um seine Hilfe gegen Learco, der ihren Vater gefesselt fortführe. Das Leben ihres Vaters hänge an einem Faden; es sei die höchste Zeit. Was thut Jason? Statt schleunigst wegzueilen, singt er eine lange Arie, worin er die süße Geliebte bittet, ihre Thränen zu trocknen.

Bei der Mannheimer Aufführung sang die Gattin des Komponisten, Rosalie Holzbauer die Titelpartie. Die dramatischer angelegte Rolle der Eurinome war durch Marianne Dussart, die der Rodope, einer Vertrauten der Hypsipyle, durch Rosa Bleckmann besetzt. Toante,

der Vater, wurde von dem Baſſiſten Giardini, Jaſon, der Retter in der Not, von dem Sopraniſten Tonarelli, und Learco, der Böſewicht, vom Tenoriſten Sarſelli geſungen.

Ebenfalls ins Jahr 1754, vielleicht in die Schwetzinger Sommerſaiſon, gehört Holzbauers zweiaktige Oper »L'isola disabitata«, azione per musica, nach einem beliebten, oft komponierten, (auch von Haydn 1779) und oft, noch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ins Deutſche überſetzten Libretto des Metaſtaſio. Der Inhalt hat ebenſo wie im »figlio delle selve« Berührungspunkte mit den Robinſonaden. Vor dreizehn Jahren hat ein Seeſturm Gernando (Pietro Sarſelli) mit ſeiner jungen Gemahlin Coſtanza (Roſa Bleckmann) und deren kleinen Schweſter Silvia (Dorothea Wendling) auf eine ſchöne, aber menſchenleere Inſel verſchlagen. Während Coſtanza und Silvia in feſtem Schlummer Erholung von den Schrecken des Schiffbruchs finden, wird Gernando mit ſeinem Begleiter Enrico (Lorenzo Tonarelli) von Seeräubern überfallen und fortgeſchleppt. Viele Jahre größter Verbitterung und ſchmerzlichſter Trauer folgen für die unglückliche Coſtanza; ſie glaubt, Gernando habe ſie treulos in ihrer Not verlaſſen. Ihre Schweſter Silvia wächſt unſchuldsvoll und mit den naivſten Anſchauungen wie jener Ferindo heran; ein Reh iſt ihre Freundin und Geſpielin. Endlich kommen Gernando und Enrico wieder zurück, die Gatten werden wieder vereint, und Enrico reicht Silvia die Hand zum Ehebunde.

Ein höchſt merkwürdiges Werk iſt die im Jahr 1755 zum erſten Mal in Schwetzingen aufgeführte dreiaktige opera serioridicola »Don Chisciotte« von Holzbauer, die ihrer Bezeichnung entſprechend ernſte und heitere Scenen in bunter Reihe nebeneinanderſtellt. Das verworrene Libretto[1] iſt ohne Kenntnis des Cervantesſchen Romans kaum zu verſtehen. Aus den Narrheiten des Titelhelden, einer Tenorpartie (Sarſelli), iſt manche Scene voll gezwungener Komik entwickelt, für das ſentimental-romantiſche Element ſorgen die Liebesepiſoden des Fürſten Fernando von Andaluſien ſowie der Dorotea, des Cardenio und der Lucinda.

Neben den üblichen moraliſierend-reflektierenden Arien finden ſich die komiſchen des Don Quichotte. Gleich am Anfang ſingt er folgenden Unſinn in einer Arie, die in der deutſchen Überſetzung lautet:

„Ich beſtürme die Mohren, zertrenn' ihre Scharen
Betracht, wie der Bär den Berg herabſchleichet;
Auf! tanzet ihr Hirten in Reihen und Paaren,
Seht wie Diana zum Bad herausſteiget!
Ich beſtürme u. ſ. w.

Dabei rennt er mit seinem Kopf wider die Bäume und geberdet sich wie ein Verrückter.

Es ist gerade bei diesem Werk bedauerlich, daß die Partitur ebenso wie bei den vorher genannten Opern unauffindbar blieb, denn bei den musikalischen Anforderungen dieses Textbuches wäre eine eingehendere Beurteilung der musikalischen Fähigkeiten des Komponisten möglich gewesen. Besonderer Beachtung wert sind einige Ensemblenummern, durch die diese Oper vor anderen gleichzeitigen Werken auffällt: darunter ein Quintett zwischen Dorotea, Cardenio, Don Quichotte, Lope und Sancho Pansa (Baßpartie) im ersten Akt, ein Quartett zwischen Lucinda, Cardenio, Fernando und Dorotea im dritten Akt, ein Schlußchor und einige Duette. Die Oper enthält drei Kastratenpartien: Fernando (Sopran), Cardenio (Alt) und Lope (Alt) und drei Frauenrollen. Die Besetzung war folgende: Don Chisciotte della Mancia: Pietro Sarselli, Lucinda: Rosa Bleckmann, Dorotea: Dorothea Wendling; Fernando: Lorenzo Tonarelli, Cardenio: Filippo Galetti; Lope: Gio. Battista Corraucci; Sancio Panza: Giuseppe Giardini, Maritorne: Franziska Schöpfer.

Im Jahr 1756 wurden von Holzbauer zwei kleinere einaktige Opern zum ersten Mal aufgeführt: »Le nozze d'Arianna« und »I Cinesi.« Zu dem erstgenannten Werke hatte ihm der kurpfälzische Hofpoet Mattia Verazi das Textbuch geschrieben, das die bekannte Liebesgeschichte von Theseus und Ariadne zum Gegenstand hat. Teseo (Sopran: Lorenzo Tonarelli) entführt aus Kreta die Königstochter Arianna (Rosa Bleckmann) und deren Schwester Fedra (Dorothea Wendling). Auf Naxos, wo die Oper spielt, entreißt ihm Bacco (Tenor: Pietro Paolo Carnoli) die Arianna, und Teseo muß sich mit Fedra begnügen, die er als seine Gattin nach Athen führt.

Auch die zweite Oper dieses Jahres »I Cinesi« ist nur für 4 Personen geschrieben, aber Scenerie und Handlung ist grundverschieden. Der Text zu diesem sich in vieler Hinsicht der opera buffa nähernden Werke rührt wohl jedenfalls von Metastasio her. Außer der chinesischen Dekoration (Garten mit Landhaus) erinnert nichts daran, daß diese Oper in China spielen soll. Die beiden Liebespaare Lisinga-Svenvango und Sivene-Silango benehmen sich wie gute Europäer des 18. Jahrhunderts, und ihre Namen deuten schon auf ihre gut italienische Abkunft. Die Brüder Silango (Filippo Saporosi) und Svenvango (Giuseppe Giardini) dringen in den Garten ihrer Geliebten ein, Svenvango äußert Bedenken (»Ah qui non siamo in Europa«), aber Silango reißt ihn mit. Die Schwestern wollen sie zuerst entrüstet fortschicken, aber sie

lassen sich überreden, da sie hören, daß niemand die geliebten Eindringlinge gesehen hat. Die vier beschließen nun zu ihrem Zeitvertreib, sich durch dramatische Produktionen nach europäischer Art zu amüsieren. Lisinga (Dorothea Wendling) beginnt mit einer tragischen Scene, sie stellt die Andromache dar in der Scene, als Neoptolemus ihr den Astyanax entreißen will. Ihre Scene endet mit einer hochdramatischen Arie »Prendite il figlio.« Es folgt Sivene (Franziska Schöpfer) mit einer Schäferscene im Stil der Theokritschen Idylle, und schließlich Svenvango mit einer Komödienscene. Das Ganze endet mit einem Ballet, denn sie kommen nach längeren Auseinandersetzungen über die Vorzüge des tragischen Stils, der Pastorellen und Komödien darin überein, daß das Ballet vorzuziehen sei; es rühre nicht zu Thränen wie die Tragödie, es langweile nicht wie das Schäferidyll und verletze nicht durch satirische Geißelhiebe auf die Fehler der Menschen wie die Komödie.

Das Jahr 1756 brachte von großen Opern eine Neueinstudierung der Galuppischen »Olimpiade« von 1749 und eine Aufführung der Oper »Bellerofonte« von einem unbekannten Komponisten. Im Jahr 1757 trat Holzbauer wieder mit zwei Werken großen Stils hervor, seinem Oratorium »Isacco« und seiner Oper »La clemenza di Tito« nach dem bekannten Libretto Metastasios. Schon jetzt begann die Alleinherrschaft der Holzbauerschen Werke zu wanken, wozu die Aufnahme der Buffooper, über die wir in einem besonderen Abschnitt zusammenhängend handeln, wesentlich beitrug. Damals kam auch Hasse in Mannheim zu Wort, und zwar 1757 mit seiner dreiaktigen favola pastorale »Leucippo« (in Dresden aufgeführt 1751). Es ist eine für unseren Geschmack ziemlich ungenießbare Schäferoper, die in Arkadien spielt und die Liebe des seinem Vater geraubten Leucippo zu der im Dienste Dianas stehenden Nymphe Daphne behandelt.

Zum Namensfest des Kurfürsten im Jahr 1758 wurde Holzbauers opera seria »Nitteti« aufgeführt, die er im Jahre vorher für Turin komponiert hatte. Der Text, ein berühmtes Libretto des Metastasio, hat ähnliche historische Grundlagen wie Meride, die Einweihungsoper von 1742. Der sterbende König Aprius von Ägypten hat seinem Feldherrn Amasis unter der Bedingung sein Reich abgetreten, daß Amasis die verlorene Königstochter Nitteti aufs sorgfältigste suchen lasse und mit seinem Sohn Sammetes vermähle. Dieser Heirat stellen sich allerlei Schwierigkeiten entgegen, die den Inhalt des Stückes ausmachen. Sammetes liebt mit glühender Leidenschaft die vermeintliche

Schäferin Beroe, die aber, als sie von jener geplanten Heirat hört, auf Sammetes verzichten und Isispriesterin werden will. Schließlich nach langem Hin und Her stellt sich heraus, daß Beroe die Königstochter Nitteti ist, während die vermeintliche Nitteti eine verloren geglaubte Tochter des Amasis namens Amestris ist. Nun kann Beroe-Nitteti ihren Sammetes heiraten, und Nitteti-Amestris bekommt einen Freund des Sammetes, den Amenosi, der sie schon längst zum Weibe begehrt.

Ein prächtiger Aufzug des Amasis, wobei ebenso wie am Schluß ein Chor in Thätigkeit tritt, und eine große Audienzscene geben Gelegenheit zur Entfaltung von scenischem Aufwand. Im zweiten Akt kommt ein Kampf und ein großer Seesturm vor, der „unter dem Getöse barbarischer Instrumente" Schiffe auf dem Meer gegen einander wirft und zertrümmert.

Die Oper war mit den vorzüglichsten Kräften besetzt, die in Mannheim zur Verfügung standen. Die Pseudo-Nitteti sang Rosa Bleckmann, die Beroe-Nitteti Dorothea Wendling, die bald als Primadonna an die Stelle jener vorrückte. Als Amasis wirkte der Tenorist Sarselli mit, als Sammetes der Altist Corraucci. Die kleineren Rollen des Amenosi und des Babaste waren dem Sopranisten Saporosi und dem Tenoristen Carnoli übertragen.

Im Jahr 1759 am Namensfest des Kurfürsten folgte Holzbauers »Ippolito ed Aricia«, eine fünfaktige große Oper nach italienischem Vorbild. Ippolito, der Liebhaber der Aricia und der Gegenstand leidenschaftlichen Begehrens für seine Stiefmutter Phädra, ist die Hauptrolle der Oper, sie ist nach echt italienischem Geschmack für Sopran geschrieben und wurde in Mannheim durch Lorenzo Tonarelli vertreten. Die Aricia sang Dorothea Wendling, die Phädra Rosa Bleckmann, den Theseus der Tenorist Sarselli.

Erst 1769 kam wieder eine Oper Holzbauers in Mannheim zur Aufführung, es war sein »Adriano in Siria«, dann folgte 1777 sein „Günther von Schwarzburg". Holzbauer sah sich für das Schwinden seines Einflusses als Opernkomponist in Mannheim dadurch entschädigt, daß seine Werke auch auswärts, namentlich in Wien und in den musikalischen Centren Italiens erfolgreich aufgeführt wurden.

Ebenso wie Karl Theodor in Holzbauer einen Kapellmeister gewonnen hatte, der ihm — wenigstens für eine Reihe von Jahren — den musikalischen Bedarf an Opern, Oratorien und Messen deckte, so engagierte er nach der Sitte der damaligen Zeit auch einen Hofdichter für die Zwecke seiner Hofoper, der die nötigen Bearbeitungen älterer

Texte, nötigenfalls auch Neudichtungen vorzunehmen hatte. Seit Nov. 1756 bekleidete diese Stelle der schon einigemale erwähnte Italiener Mattia Verazi, der in einem Reskript von 1760,[1] worin seine Jahresgage von 400 auf 600 Gulden erhöht wurde, den Befehl erhielt, „nicht allein in der Poesie wie bishero, sondern auch bei dem cabinet de peintures d'estampes et de desseins und sonstigen Arbeiten, wozu er fähig befunden und angewiesen wird, sich gebrauchen zu lassen." Seine Gage stieg bald darauf bis zu 1000 Gulden. Er war zugleich italienischer Geheimsekretär des Kurfürsten und erhielt für jedes neue Werk 100 Louisd'or. Verazi war eng befreundet mit dem Stuttgarter Kapellmeister Jomelli für den er u. a. ein Iphigenienlibretto schrieb. Seine von Jomelli komponierte Oper »Enea nel Lazio« wurde 1755 in Stuttgart aufgeführt. Noch im Herbst 1769 erhielt er den Auftrag, eine Oper für den würtembergischen Hof zu schreiben. Als Freund Jomellis übernahm er es auch, Jomellis Angelegenheiten nach dessen Weggang von Stuttgart zu ordnen. Auch in Italien wurden Verazis Libretti komponiert und aufgeführt, z. B. 1779 in Mailand seine von Anfossi komponierte Cleopatra.

Nach dem Wegzug des Hofes trat Verazi in den Pensionsstand mit vollem Weiterbezug seiner 1000 Gulden. Er lebte in Mannheim und Schwetzingen und zog erst im Januar 1794 infolge der Kriegsunruhen nach München, wo er bald darauf (am 20. November 1794) starb. Sein Sohn J. P. Verazi war Komponist, eine seiner beiden Töchter, Katharina, war Hofmalerin. Eine einaktige Oper des jüngeren Verazi wurde 1780 vor der Kurfürstin Elisabeth Augusta in dem Schlosse zu Oggersheim aufgeführt. Sie betitelt sich „Laodamia", die Dichtung rührte von Mattia Verazi her. Dalberg plante 1781 die Berufung des jüngeren Verazi als Musikdirektor an die Mannheimer Nationalbühne, um den Opernaufführungen aufzuhelfen, allein dieser Plan scheiterte an der Geldfrage.[2]

Sophie La Roche, die bei ihrem Mannheimer Aufenthalt die Familie Verazi kennen lernte, schwärmt in ihren „Briefen über Mannheim" mit ihrer ganzen Empfindsamkeit von den glücklich verteilten Talenten in dieser Familie.[3] „Ich sah ein in italienischem Geschmack erbautes Haus und hatte also schon von der Straße angenehme Gefühle; traf den alten Mann ganz in dem erhaltenen Charakter seines Amts und seiner Nation. Seine interessante Tochter mit den Gesichtszügen und den Feueraugen einer Römerin und dem Bezeugen einer nah bei einem großen Hof erzogenen Person, mit der Bescheidenheit vermischt, welche immer das wahre Talent begleitet. Sie stand mitten unter

einer Menge von ihr selbst, der Familie und Freunden verfertigten Gemälden, nah bei der Staffelei, wo sie das Porträt ihres Vaters im großen angefangen hatte. Auf dem Schreibtisch lagen von ihren Gedichten, und ich hatte die Nachricht gehört, daß die musikalischen Kompositionen des Sohns in Amsterdam mit vielem Beifall aufgenommen wurden, fand mich also wirklich durch die im Vater, Sohn und Tochter verteilten Gaben der Musen und durch Anhören ihres wechselseitigen Lobes wie in der Nähe ihres Altars. Madame Verazi, die so gute, alte Frau war wie die schweigende Priesterin, welche freundlich lächelnd die Blumen und Weihrauchkörner sammelte."

Damals, als Wielands Freundin diese überschwenglichen Zeilen schrieb, war Verazis Zeit längst vorüber. Wer fragte noch in Mannheim nach dem italienischen Hofpoeten? Schillers „Räuber" bewegten die Gemüter.

3.

Die Jahre der Vielseitigkeit des Mannheimer Opernrepertoires.

Schubart, dem wir so manche interessante Notiz über das Mannheimer Musik- und Theaterleben des vorigen Jahrhunderts verdanken, hebt als besonders verdienstvolles Merkmal des Mannheimer Opernrepertoires seine Vielseitigkeit bezüglich der Komponisten hervor. „Man fand hier weit mehr Mannigfaltigkeit, sagt er in seiner Selbstbiographie,[1] als in Ludwigsburg, wo Jomelli wie ein Hecht die kleinen Fische alle verschlang oder stolz wie Cäsar keinen Pompeius neben sich dulden wollte." Und an einer anderen Stelle seiner Schriften:[2] „Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komisch-Tragische auszeichneten, so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit." Es gebe viele Ausländer, die nach Mannheim reisten, um hier ihren musikalischen Geschmack zu bilden, und nirgends sei das schneller möglich als in Mannheim, wo man alle bedeutenden Meister der Zeit zu Gehör bringe. Mannheim galt als das Paradies der Tonkünstler.[3] „Alle Arten der Tonkunst", fährt Schubart fort, „werden daselbst mit äußerster Genauigkeit kultiviert. Die Kirchenstücke sind tief und gründlich gesetzt;[4] der Opernstil ist reich und mannigfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die passendste Melodie belebt; die Kammermusik hat Feuer, Größe, Stärke, Abwechslung von vielen der besten Virtuosen, auch Abwechslung des musikalischen Stils — und in der Symphonie strömt alles in ein unaussprechlich schönes Ganzes zusammen."

Die sechziger Jahre waren der Höhepunkt dieser gerühmten Mannigfaltigkeit, insbesondere auf dem Gebiet der Opernmusik. Holz-

bauers Werke traten fast ganz zurück, und eine reiche Fülle von Opern auswärtiger Komponisten, vor allem der berühmten Italiener, fand in Mannheim eifrige Pflege. Hinsichtlich der opera buffa soll diese eklektische Entwicklung in einem besonderen Abschnitt dargestellt werden, für die opera seria mögen es die folgenden Ausführungen thun.

Zu Anfang der sechziger Jahre, womit diese Periode der Vielseitigkeit des Opernrepertoires anhebt, finden wir die Verhältnisse am Mannheimer Hofe in sehr beengter und bedrückter Lage. Der siebenjährige Krieg lastete schwer auf der Pfalz, denn auch Karl Theodor war in die kriegerischen Wirren dieser Jahre verwickelt. Er hatte 1756 beim Einmarsch Friedrichs d. Gr. in Sachsen einen Bündnisvertrag mit Sachsen abgeschlossen und mußte 1757, als der Reichskrieg gegen den Preußenkönig beschlossen wurde, sein Kontingent zur Reichsarmee stellen. Französische Requisitionen, fortwährende Einquartierungen, Truppendurchmärsche und was sonst der Kriegszustand mit sich brachte, versetzten das Land in Not und die kurfürstlichen Kassen in große Geldverlegenheit. Mehrmals hatte der Kurfürst „bei diesen calamitosen Zeiten" befohlen, daß „alle öffentlichen Bälle und Lustbarkeiten einzustellen, auch keine Komödien zu gestatten seien." Auch die Oper ruhte, allerdings wohl weniger wegen des Ernstes der Zeitlage, als wegen des Mangels der nötigen Geldmittel. Denn die Einstudierung und Ausstattung einer großen Oper war bei den damaligen Ansprüchen mit sehr erheblichen Kosten verknüpft. Noch 1764 war das Geld so knapp am Mannheimer Hofe, daß die Gehaltsbezüge aller Hofbediensteten für das zweite Quartal dieses Jahres auf einen Mannheimer Kaufmann angewiesen werden mußten. Aber trotzdem wurden für die Carnevalsoper desselben Jahres nicht weniger als 40,000 fl. verausgabt und für eine einzige Jagd im August desselben Jahres nicht weniger als 20,000 fl.[1]

Schon im Jahre 1760 war wieder eine Oper aufgeführt worden, der »Cajo Fabrizio« nach dem Libretto des Mannheimer Hofpoeten Mattia Verazi komponiert von dem Stuttgarter Kapellmeister Jomelli, mit mehreren neuen Arien des Kapellmeisters Giuseppe Colla in Parma. Aber erst drei Jahre später hören wir von einer neuen Oper, die in Mannheim gegeben wurde. Es war 1763 die »Sofonisba« von Traetta, wozu Verazi ebenfalls das Textbuch geliefert hatte. Die Titelrolle sang Dorothea Wendling, die auch die Giunia im Fabrizio gesungen hatte. Die Geschichte der unglücklichen Sophonisba, die so vielen Opern und Tragödien als Stoff gedient hat, giebt auch den Inhalt dieser Oper ab, bei der außer der Heldin ihr

Verlobter Syphax (Tenorist Sarselli), ihr Liebhaber Massinissa (Sopranist Tonarelli), des Syphax Schwester Cirene (Elisabeth Sarselli) und der römische Konsul Scipio Afrikanus (Altist Caselli) Hauptrollen hatten.

Auch in den folgenden Jahren treffen wir nur verhältnismäßig wenige große Opern an. Ins Jahr 1764 fällt die Aufführung der »Ifigenia in Tauride« von Giov. Franzesco Majo nach dem Verazischen Libretto. Dorothea Wendling, jetzt unbestrittene Primadonna, sang die Iphigenie, das Freundespaar Orest und Pylades war durch die Kastraten Tonarelli und Corraucci vertreten, und als Thoas trat der neu engagierte Bassist Gio. Battista Jonca auf.

Interessant ist im Textbuch dieser Iphigenie das „Programm" zur Ouvertüre (sinfonia). Die Ouvertüre zerfällt in die üblichen drei Teile, zwei Allegros, die ein Andante einschließen, und schildert den Sturm, den Schiffbruch und die Ankunft des Orest auf Tauris. Interessant ist, daß das, was die Musik schildert, scenisch dargestellt wird, oder umgekehrt, daß das, was man versucht, auf der Bühne vorzuführen, im Orchester seine Verdeutlichung und Illustration findet. Beim Aufgehen des Vorhangs schildert die Musik das Wüten eines schrecklichen Sturms, das Rollen des Donners, das Zucken der Blitze, das Tosen des Meeres, das Heulen der Winde. Ein Schiff zerschellt an den Felsen, viele der Insassen ertrinken, einige retten sich an das Ufer. Nun folgt das Andante, der Sturm und das Meer beruhigen sich, der Himmel heitert sich auf. Die beutelustigen Scythen kommen, um die Schiffbrüchigen zu berauben, ein heftiger Kampf entsteht, der im zweiten Allegro der Ouvertüre geschildert wird. Nach tapferer Gegenwehr werden die Fremden überwältigt, bis auf Orest, der mit Schild und Schwert bewaffnet, wie ein Verzweifelter weiterkämpft. Der Kampf zieht sich in den heiligen Hain der Diana; die Oberpriesterin, Iphigenie, tritt aus dem Tempel, voll Bewunderung für den Mut des Fremden gebietet sie Einhalt »e cessa al primo suo cenno il combattimento colla sinfonia.« Damit ist direkt zur ersten Scene übergeleitet.

Der Neapolitaner Majo erschien auch 1766 auf der Mannheimer Hofbühne und zwar mit seinem »Alessandro nell' Indie.« Unzählige Komponisten des 18. Jahrhunderts haben diesen Opernstoff in der berühmten Bearbeitung Metastasios komponirt.*) Alexander, Porus, Cleofide und Erissena waren Lieblingsgestalten der seriösen Oper. Auch Holzbauer hat dies Libretto komponiert (für die Mailänder Bühne). Vielleicht ist auch diese Komposition in Mannheim aufgeführt worden

*) Auch der Mannheimer Kapellmeister Peter Ritter im Anfang dieses Jahrhunderts; sein Alexander wurde 1811/12 zweimal in Mannheim aufgeführt.

(im November 1767 ging abermals ein Aleſſandro in Scene); mit Sicherheit war das jedoch nicht zu ermitteln.

Das hiſtoriſche Element tritt in dieſer Oper ſehr beſcheiden in den Hintergrund. Es dient hauptſächlich zum Aufputz. Zwar ſpielen auch die bekannten Kriegsereigniſſe in die Handlung herein und bilden ſelbſtverſtändlich die allgemeine Grundlage derſelben, aber weitaus der größte Teil der Scenen iſt, wie es die Hofoper verlangte, mit Liebesaffären ausgefüllt. Die weibliche Hauptrolle, die Königin Cleofide von Indien, ſteht im Mittelpunkt derſelben; ſie iſt die Geliebte des von Alexander beſiegten Porus, der in glühende Eiferſucht verſetzt wird, als ſie auch Alexander durch ihre Reize zu feſſeln und zu bethören weiß. Dazwiſchen hinein ſpielt der treuloſe Verrat des Timagene an Alexander und die treue Aufopferung des Gandarte für ſeinen Herrn Porus, der dem Alexander unter einem anderen Namen gegenübertritt, während Gandarte ſich für Porus ausgiebt. Durch dies Intriguenſpiel wird ſchließlich Porus für tot gehalten, und in der Schlußſcene will Alexander im Bacchustempel ſich mit ſeiner geliebten Cleofide vermählen. Dieſe aber läßt einen Scheiterhaufen anzünden, um ſo dem totgeglaubten Porus in die elyſiſchen Gefilde nachzufolgen. Da tritt Porus, der dieſe Scene mit angeſehen und dadurch den ſtärkſten Beweis der treuen Liebe Cleofides erhalten hat, hervor und giebt ſich zu erkennen. Alexander aber hat nun Gelegenheit, ſeine Großmut erkennen zu laſſen, die der Dichter ſchon mehrmals gerühmt: er giebt dem Porus ſeinen indiſchen Thron und ſeine Cleofide zurück. Der treue Gandarte aber erhält den von Alexander eroberten Teil des indiſchen Reichs und die Hand der Eriſſena, der Schweſter des Porus.

Irgend ein großer hiſtoriſcher Zug, eine Darſtellung der bedeutenden Perſönlichkeit Alexanders iſt in dem Stück nicht zu finden. Man liebt, verzweifelt, iſt eiferſüchtig und liebesglücklich, als ob es keinen Kampf um Indien gäbe. Nur einige Lager- und Kampfſcenen erinnern daran. Hier war der Regie Gelegenheit gegeben, ihre Bühnenkunſt und Ausſtattungseffekte zu zeigen. Man ſieht landende Schiffe, anrückende Heere mit Schlachttürmen und Elefanten, Kämpfe am Hydaspesfluß mit Brückeneinſturz u. ſ. w. und hört dazu kriegeriſche Symphonien.

In der Muſikbibliothek des Mannheimer Hoftheaters fanden ſich zwei geſchriebene Partiturbände des Aleſſandro (I. und II. Akt); zwar iſt darin kein Komponiſt genannt, aber aller Wahrſcheinlichkeit nach haben wir es hier mit der für Mannheim angefertigten Kompoſition des Majo zu thun. Über den Arien ſteht nämlich jeweils der Namen

des Darstellers von 1766, was diese Annahme sichert. Die Besetzung der Majoschen Oper war folgende: Alessandro — Bassist Jonca; Poro — Sopranist Giorgetti; Cleofide — Dorothea Wendling; Erissena, Schwester des Porus — Elisabeth Wendling; Gandarte, Feldherr des Porus — Sopranist Benedetti; Timagene, Vertrauter Alexanders — Altist Caselli.

Besonders charakteristische Züge sind der Majoschen Musik nicht nachzurühmen; sie ist nicht besser und nicht schlechter als die Musik in hundert anderen Opern aus dieser Zeit. Die Einförmigkeit des musikalischen Ausdrucks, das Vordrängen des brillanten Beiwerks in der Behandlung der Singstimme und der Verzicht auf dramatische Wirkungen läßt sich von Seite zu Seite in dieser Partitur verfolgen. Wer die drei ersten Arien durchgesehen hat, findet in den folgenden schwerlich mehr etwas neues. Der konzertmäßige Charakter hat durchweg das Übergewicht in diesen Arien; er tritt am meisten in den umfangreichen Koloraturen, mit denen sie alle überladen sind, zu Tage. Viele von ihnen sind textlich wie musikalisch so allgemein gehalten, daß sie ohne weiteres in jeder anderen Scene, in jeder anderen Oper, oder von jeder anderen Person gesungen werden könnten. Ein treffendes Beispiel hierfür finden wir in zwei Arien des Porus. Die erste »Senza procelle ancora« spricht mit der größten Emphase die Binsenwahrheit aus, daß der Schiffer auch ohne Sturm zu Grunde gehen könne, wenn er nämlich saumselig und schläfrig sei, die zweite (»Destrier che all'armi usato«) bemüht sich mit großem Kraftaufwand den alltäglichen Vergleich zwischen einem mutigen Rosse und einem tapferen Soldaten zu ziehen. Die Instrumentation giebt zu besonderen Bemerkungen kaum Anlaß. Die Hauptaufgabe ist dem Streichquartett zugefallen, das in der Begleitung der Arien gegenüber der seltenen Beiziehung eines Blasinstrumentes fast durchweg dominiert. Im ersten Akt findet sich ein Marsch für Saitenquartett, Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken, im zweiten Akt eine sinfonia d'istromenti militari (kurzer Marschsatz) mit derselben Instrumentierung. In der Ouvertüre treten außerdem noch Flöten hinzu. Die Ouvertüre zerfällt in drei Sätze: ein kriegerisches Allegro con bravura in D-dur $^4/_4$, darauf ein Andante $^3/_4$ in A-moll mit einer ziemlich verschnörkelten Liebesmelodie, woran mittelst Wiederholung eines Themas aus dem ersten Satze das frische, muntere Finale: Allegro $^3/_8$ D-dur direkt angeschlossen ist.

Neben dem Seccorecitativ kommt einigemale auch das Recitativo obligato zur Anwendung. Interessant ist die Entwicklung des den

ersten Akt abschließenden Duetts zwischen Poro und Cleofide aus dem vorausgehenden Recitativo obligato. In diesem Duett kommt ein Thema zur Verwendung, das der Komponist bereits zweimal vorher gebrauchte, um die betreffende Person ihre Liebesgefühle ausdrücken und sie Abbitte für ihre Eifersucht thun zu lassen: nämlich in der kurzen Kavatine des Poro und der darauf folgenden großen Arie der Cleofide.

Einen Beweis dafür, daß diese Oper in Mannheim einen starken Erfolg hatte und sehr gefiel, finden wir in einem Briefe der Kurfürstin Elisabeth Augusta.[1] Die Kurfürstin schreibt am 8. November 1766 aus Mannheim an ihren Schwager, den Herzog Clemens von Baiern, indem sie ihm das Libretto des Alessandro übersendet: »J'ose vous assurer que c'est le plus bel opéra que j'ai vu de ma vie, tant pour la musique qui est admirable que pour les décorations et les ballets; notre premier acteur est excellent et très belle voix, notre petit Benedetti nous a étonné, puisque c'est la première fois qu'il se présente au théâtre . . .«*)

Im Jahre 1769 trat Holzbauer wieder mit einem großen Werke hervor. Im Januar dieses Jahres fand in Mannheim die Hochzeit der Prinzessin Amalia Augusta von Zweibrücken-Birkenfeld mit dem Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen statt.**) Holzbauer hatte den Auftrag erhalten, die Festoper zu schreiben, und so erschien zur Feier der Hochzeit sein »Adriano in Siria« in folgender Besetzung: Adriano—Corraucci, Osroa—Jonca, Emirena—Dorothea Wendling, Sabina—Elisabeth Wendling, Farnaspe—Giorgetti, Aquilio—Benedetti.

Der Holzbauerschen Komposition lag das Libretto Metastasios zugrunde — ebenso wie der Alessandro ein Libretto, das außerordentlich beliebt war und viele Komponisten gefunden hat. Auch diese Oper kann man als Beispiel dafür gelten lassen, wie unklar sich in diesen Textbüchern des vielgerühmten Metastasio die Handlung entwickelt. Der Held ist der römische Kaiser Hadrian, der auf seinem Siegeszug nach Syrien gekommen ist. Er wird als der Edelmütige gefeiert, und um einen Beweis seines Edelmuts zu geben, begnadigt er den besiegten

*) Zweifellos ist die Majosche Komposition gemeint. Die Oper ist im Brief selbst nicht genannt. Die zum Alexander gegebenen Ballets waren: „Die Hochzeit des Dschengis-Khan" und „Mars und Venus". Der Sopranist Benedetti sang den Gandarte. Unter dem premier acteur ist jedenfalls der Darsteller des Porus, der Sopranist Giorgetti gemeint.

**) Die Hochzeit in Mannheim fand nur durch Procuration statt, die eigentliche Hochzeit war in Dresden nach der Ankunft der Braut daselbst.

Partherfürsten Osroa, der jedoch immerfort Rache an seinem Unterdrücker zu nehmen sucht. Durch Osroas Tochter Emirena erfolgt die Verwicklung, denn Hadrian verliebt sich in sie und wird seiner Braut Sabina untreu. Emirena aber wird von dem Partherprinzen Farnaspe geliebt und Sabina von Aquilio, dem Vertrauten des Kaisers. Diese beiden Liebhaber sorgen für die nötigen Intriguen und Konflikte, bis sich schließlich nach langer Verwirrung alles zu einer guten Lösung wendet: die Übelthäter werden begnadigt, der edelmütige Hadrian verzichtet auf seine zweite Liebe, die Emirena, und begnügt sich mit seiner ersten, der Sabina. Von der Holzbauerschen Musik ist mir leider nichts zu Gesicht gekommen.

In den folgenden Jahren nahm die Machtstellung der opera seria am Mannheimer Hofe zusehends ab, die komische Oper war bereits als Rivalin neben sie getreten und gewann immer mehr Raum. Auch das französische Singspiel begann allmählich einzudringen, und als dann plötzlich mit Schweitzers „Alceste" und Holzbauers „Günther von Schwarzburg" die entscheidende Wendung zur Pflege der deutschen Oper eintrat, war die Niederlage der opera seria besiegelt.

Einer der Meister der italienischen Buffooper, Niccolo Piccini, erschien 1770 auf dem Plan mit seiner opera seria »Catone in Utica«, die zur Feier des Namenstages Karl Theodors gegeben wurde. Anton Raaff, der berühmte Tenor, sang die Titelrolle, den Cäsar der Sopranist Giorgetti, die Primadonna Dorothea Wendling die Marcia, Catos Tochter, der Altist Corranci den Arbace, Elisabeth Wendling die Emilia, die Witwe des Pompeius, der Sopranist Benedetti den Fulvio. Piccinis Stärke lag auf dem Gebiet der komischen Oper, was er in seinen großen Opern leistete, ist völliger Vergessenheit anheimgefallen, viel schneller als seine Buffoopern. Sein Cato trägt konventionelles Gepräge: endlose Seccorecitative, die ihren Namen „trockene Recitative" in des Wortes vollster Bedeutung tragen, unterbrochen von brillanten Arien jenes konzertierenden Charakters, der namentlich durch Überladung mit Koloraturen in allen Rollen Effekt zu machen suchte. Der zerfahrene und langweilige Inhalt des Librettos, das ebenfalls zu den beliebtesten und berühmtesten der Metastastianischen Werke zählte, kann uns keineswegs milder gegen diese Oper stimmen. Sulzer[1] führt dies Libretto an, um zu zeigen, wie sehr Metastasio sich den altherkömmlichen Forderungen beugte, denn nur um der seconda donna Gelegenheit zum Auftreten neben der prima donna zu geben, hat er eine zweite weibliche Rolle, die Witwe des Pompeius, in die Handlung eingefügt und hat nach der Regel, daß die prima donna den ersten

Helden lieben müsse, die Tochter des Cato für Cäsar erglühen lassen. Cäsar hat die Pompeianer besiegt und kommt nach Utica, um hier den Widerstand Catos zu brechen. Die Friedensverhandlungen scheitern an dem republikanischen Starrsinn Catos, es kommt zum Kampf, und Cato ersticht sich mit eigener Hand, um dem Diktator nicht in die Hände zu fallen und den Untergang der römischen Freiheit nicht zu überleben. Catos Tochter Marcia, die den Cäsar liebt, muß ihrem sterbenden Vater schwören, den ihr zugedachten Bräutigam Arbace (=Juba) von Numidien zu heiraten. Emilia hat weiter keine Aufgabe, als racheschnaubend umherzutoben und dabei einige Arien zu singen.

Eine kurze Nachblüte hatte die italienische Oper in Mannheim noch in den Jahren 1772—1776 zu verzeichnen und zwar merkwürdigerweise mit den italianisierenden Werken eines Deutschen, die wir plötzlich von auffallender Protektion des Mannheimer Hofes begünstigt finden. Es waren die Opern Johann Christian Bachs, des Londoner Bachs, wie ihn seine Zeitgenossen nannten. Joh. Christ. Bach war der elfte Sohn des großen Joh. Seb. Bach. Mit 24 Jahren wurde er 1759 von Mailand nach London berufen, wo er am königlichen Hofe die Stelle des verstorbenen Händel erhielt. Bis zu seinem Tode im Jahre 1782 blieb er Kapellmeister in London. Er hat eine ungeheure Zahl von Kompositionen verschiedenster Art hinterlassen: Opern, Ballets, Konzerte, Symphonien, Sonaten, Trios, Quartette, Gesangsstücke, Kantaten und kirchenmusikalische Werke. Was er schrieb, galt nur dem alltäglichen Bedürfnis, konnte daher weder auf originelle neue Ideen, noch auf bleibenden Wert Anspruch erheben. „Mein Bruder Emanuel lebt, um zu komponieren, ich komponiere, um zu leben," so sagte er selbst von sich, und dieser Ausspruch ist charakteristisch für seine kompositorische Thätigkeit, die in nichts an das Schaffen seines Vaters erinnert. Als Mensch wie als Komponist war er der Liebling der englischen Damen. Seine ephemeren Kompositionen ohne Tiefe und Individualität entzückten sein Publikum, und es fehlte ihm nicht an günstigen Urteilen der Zeitgenossen. Einer von ihnen äußert sich über ihn: „Natürlicher Fluß der Gedanken, liebliche Melodien, reiche Instrumentkenntnis, überraschende Ausweichungen, herrliche Bearbeitungen des Duetts, festliche Chöre und meisterhafter Recitativstil charakterisieren seine ernsten Opern."[1] Vogler findet, bei Bach konzentriere sich „eine Mischung vom italienischen Geschmack, worin die Hauptklänge sehr einfach sind, vom deutschen, der mit unerwarteten Wendungen überrascht, vom französischen, wo die weiche Tonart vorherrscht, und vom englischen, der bisweilen ganz kalte, abkühlende Gesänge hervor-

bringt" — eine eigentümliche Mischung, die ihm sonst niemals vorgekommen sei.[1] Aus Mozarts Briefen ist bekannt, daß Mozart es dem Abbé Vogler in Mannheim sehr übel vermerkte, als dieser sich höhnisch und abfällig über Bachs Opern äußerte. Mozart schreibt: „Bach hat hier zwei Opern geschrieben, wovon die erste (Temistocle) besser gefallen als die zweite; die zweite war Lucio Silla."[2] Aus diesen Briefstellen geht hervor, daß Bach den Temistocle und den Lucio Silla nicht nur für Mannheim, sondern auch in Mannheim geschrieben hat, wo er 1772/3 geweilt haben wird.

Sein eben erwähnter »Temistocle« wurde 1772 zum Namensfest des Kurfürsten unter ungemein starkem Andrang auswärtiger Besucher zum ersten Mal aufgeführt und blieb längere Zeit auf dem Repertoire.*) Wiederum sang der Tenorist Raaff die Titelrolle; der Bassist Jonca den Xerxes, der Sopranist Giorgetti den Lysimachus, Dorothea Wendling die Aspasia, der Sopranist Roncaglia den Neocles, Elisabeth Wendling die Roxane, der Altist Mucciolo den Sebastes. Im November des nächsten Jahres wurde Bachs Themistokles als Galaoper wiederholt, und wir können daraus einen Schluß auf die beifällige Aufnahme dieses Werkes am Mannheimer Hofe ziehen.

Wann Bachs »Lucio Silla« in Mannheim zur ersten Aufführung gekommen ist, konnte nicht genau festgestellt werden, da auf dem Textbuch der chronologische Vermerk fehlt, doch werden wir nicht fehl gehen, wenn wir diese Aufführung im November 1776 annehmen.[3] Es hätte dann nur eine einzige Aufführung dieser Oper — und zwar zur Namensfeier der Kurfürstin — am 20. November stattgefunden; diese Aufführung hätte außerdem als die zweitletzte italienische Vorstellung auf der Mannheimer Opernbühne zu gelten. Das Textbuch zum Lucio Silla war von Verazi nach der Dichtung des de Gamera bearbeitet. Die Handlung spielt zur Zeit der Sullaschen Diktatur und enthält die zwei üblichen und sattsam bekannten Liebesgeschichten, ohne die eine opera seria nicht denkbar war. Auch Mozart hat bekanntlich in seiner Jugend, und zwar in Mailand diesen Opernstoff komponiert. Text und Komposition des Lucio Silla von Bach war in Mannheim jedenfalls aus demselben Grunde gewählt worden, wie vorher der Cato und der Temistocle, nämlich wegen der Titelpartie, die Anton Raaff Gelegenheit zu glanzvollem Auftreten gab. Außer ihm wirkten im Silla mit: Dorothea Wendling (Giunia), Elisabeth Wendling (Celia), Roncaglia (Cecilio), Jonca (Cinna) und Carnoli (Ausidio).

*) Über die Dichtung Metastasios vgl. das S. 112 gesagte.

Ein drittes Werk des Londoner Bach wurde im Januar 1774 zum ersten Mal in Mannheim gegeben, es war der »Endimione«, als azione drammatico teatrale bezeichnet. Diese kleine Oper behandelt die bekannte Sage von Diana und Endymion und läßt außer diesen beiden Personen nur noch zwei weitere auftreten: Nice und Amor. Die Mannheimer Besetzung ist unbekannt. Die einaktige Pastoraloper »Amor vincitore« von Bach, die sich zwischen der Nymphe Dalisa und dem Jäger Alcidoro abspielt, kam im August 1774 in Schwetzingen zum ersten Mal zur Aufführung und wurde ebenso wie der Endimione einigemale wiederholt.

Damit haben wir uns der letzten Zeit der opera seria in Mannheim genähert. Ihre Position war hier bereits so stark erschüttert, daß 1774 eine komische Parodie auf ihre Schwächen und Lächerlichkeiten an Stelle der hergebrachten Galaoper zur Namensfeier des Kurfürsten, der sich zu einer Reise nach Italien rüstete, treten konnte. Es war Antonio Salieris heroisch-komische Oper »La secchia rapita« (Der geraubte Eimer). In der Anlage wie in der Detailausführung sind darin die Allüren der großen Oper nachgeahmt. Der Textdichter (Boccherini) fand seinen Stoff bei Alessandro Tassoni, der unter dem gleichen Titel die Heldenepen Homers und Ariosts parodierte. Die Städte Modena und Bologna liegen in heftigem Kampf mit einander, es ist die blutige Zeit der Guelfen und Ghibellinen. Ein von Manfred, dem Feldherrn Modenas, aus der St. Felixstraße in Bologna geraubter Schöpfeimer bildet das Streitobjekt und den Mittelpunkt der Handlung, die mit den üblichen Liebesaffairen aufgeputzt ist. Manfred liebt die „Amazonin" Renoppia, die Tochter des Podestas von Modena, die zu gleicher Zeit auch von dem bolognesischen Gesandten Antibo geliebt wird; Gherarda, die Gemahlin des Grafen von Culagna, erweckt die Liebe Titas, eines anderen bolognesischen Gesandten, der Graf selbst ist seiner Gattin überdrüssig und sucht sie zu vergiften, um die von ihm geliebte Renoppia gewinnen zu können. Damit ist der Charakter dieser Oper wohl genügend gekennzeichnet; die erste Strophe einer Arie des Antibo (I. Akt) lautet in der deutschen Übersetzung:

Ein eifriger Amant
Gleicht einem Kieselstein,
Den eine starke Hand
Wirft an des andern Bein.
Er muß, solang er fliegt
In seinem Lauf fortschießen,
So lange bis er liegt
Vor seines Zieles Füßen.

Während man der opera seria zu dieser Zeit in Mannheim überdrüssig wurde, blieb sie in anderen musikalischen Centren in voller Pflege. Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, daß die italienische oder italianisierende große Oper auch in Mannheim unter Karl Theodor noch weiter kultiviert worden wäre, denn nach der Verlegung des Hoflagers in die bairische Residenz sehen wir dort Opern der genannten Art noch viele Jahre auf dem Repertoire der Hofbühne. Was die opera seria in Mannheim aus ihrer Position verdrängte, war zunächst die gesteigerte Pflege und Beliebtheit der opera buffa, daneben einige Versuche des französischen Singspiels, auf der Mannheimer Bühne Fuß zu fassen, schließlich aber und in entscheidender Weise die nationale Tendenz der deutschen Opern Schweitzers und Holzbauers. Wir behalten die letzteren einer späteren Betrachtung vor und gehen zunächst zur Geschichte der Entwicklung der Buffooper am Mannheimer Hofe über.

4.

Die komische Oper.

Als der theatralische Humor sich der Opernbühne bemächtigte, schuf er in kurzer Zeit eine ganz neue Gattung der Oper, die opera buffa. Auch diese fand in Italien ihre erste Pflege, das lebensfrohe Neapel war ihre erste Heimat, Scarlattis Schüler Niccolo Logroscino in den Anfangsdezennien des achtzehnten Jahrhunderts einer ihrer ersten Förderer. Am Ende des vorausgegangenen Jahrhunderts hatte die lustige Person wie im ernsten Drama, so auch in der opera seria ihren Platz; es war irgend ein närrischer Sklave, der seine Späße losließ, der sich mit einer alten Amme oder einer komischen Hofdame herumneckte und Hanswurstpossen trieb. Dann wurde es Sitte, in die großen Opern an Stelle der Ballets komische Intermezzi einzulegen, regelmäßig nur für zwei singende Personen bestimmt und meist auf zwei höchstens auf drei Zwischenakte verteilt. Es währte nicht lange, und das Intermezzo löste sich los von der opera seria und entwickelte sich als selbständiges Kunstwerk weiter. Pergolese, der Komponist des berühmten »Stabat mater« und der »Serva padrona« schuf in diesem Intermezzospiel das Vorbild für die weitere Ausgestaltung. Durch die Erweiterung der Handlung, die Vermehrung der auftretenden Personen wurde aus dem Intermezzo die opera buffa, die nun bald in scharfen Konkurrenzkampf mit ihrer älteren Schwester, der opera seria trat, der sie fürs erste noch nicht als ebenbürtig galt.

Bereits 1726 begegnen wir dem Intermezzo am Mannheimer Hofe und zwar, wie in einem früheren Abschnitt ausgeführt wurde, in der Stegreifkomödie Li quattro Arlichini, wo drei Zwischenakte durch Intermezzi ausgefüllt waren.

Erst unter Karl Theodor hören wir wieder von Intermezzoaufführungen in Mannheim. 1752 wurde zur Feier der Eröffnung des neuen Schwetzinger Schloßtheaters ein Intermezzospiel in zwei Akten aufgeführt: »Porsognacco«, das von einem ungenannten Verfasser nach dem Molièreschen Lustspiel Monsieur de Pourceaugnac bearbeitet war. Auch der Komponist (vielleicht Pereni) ist in dem Textbuch nicht genannt. Die beiden Rollen wurden durch Angehörige der kurfürstlichen Hofmusik wiedergegeben: Griletta — Carolina Sarselli, Porsognacco — Giuseppe Giardini (Baß). In demselben Jahr wurde in Schwetzingen zur Feier des Besuchs des bairischen Kurfürsten das Intermezzo »La serva padrona« (jedenfalls mit Pergolesis Musik) aufgeführt. Die Handlung der beiden Akte trägt das bei derartigen Stücken übliche Gepräge, doch ragt die Figur der lustigen, schlauen Magd Serpina, die ihren launischen Herrn Uberto tyrannisiert, über das konventionelle Maß hinaus. Um Serpina zu entgehen, will Uberto heiraten, aber Serpina bringt es durch eine geschickte Verkleidung — Vespone, der stumme Diener, wird dazu benutzt — dahin, daß ihr Herr sie heiratet. Auch hierin und in dem 1754 in Schwetzingen aufgeführten »Intermezzo del Tracollo« scheinen die beiden Gesangsrollen mit einheimischen Kräften besetzt gewesen zu sein.

Anders verhält es sich mit den folgenden Intermezzi, die von den italienischen Intermezzisten Carlo Cavaletti und Giacinta Bassi aufgeführt wurden. Leider sind die noch erhaltenen Textbücher, die zugleich auch die deutsche Übersetzung geben, undatiert, so daß eine genaue chronologische Fixierung nicht möglich ist.

»La zingara scaltra ossia il medico sciocco« (die listige Zigeunerin oder der närrische Arzt) kann als Beispiel für den ziemlich gleichförmigen Aufbau dieser Stücke gelten. Die als Regel geltende Zweizahl der Gesangsrollen ist auch hier beibehalten. Drusilla, eine junge, schöne Witwe spricht in ihrer Eröffnungsarie den Wunsch aus, sich wieder zu verheiraten. Der Übersetzer drückt das aus: „Ich bitt um Gnad den Gott der Lieb, mich noch einmal zu paaren!" Sie stellt sich krank und lockt dadurch den angeblichen Dottore Strambone zu sich, der kaum lesen kann und sich in der Ausübung seiner Praxis auf seine „Praktikanten" verläßt. Strambone ist aber doch so gescheit, um ihre Krankheit, die „Liebsucht" zu durchschauen, und weist sie zurück, als sie ihm ihre Liebe eingesteht. Im zweiten Akt erscheinen sie beide verkleidet, Strambone als Edelmann, um Drusilla zu entgehen, Drusilla als Zigeunerin, um Strambone zu überlisten. Sie weissagt ihm aus den Linien seiner Hand, daß er nur noch 5 oder 6 Monate zu leben

habe, wenn er sich nicht vor Sonnenuntergang vereheliche; wenn er aber nicht sofort eine gewisse Drusilla nehme, habe er nur noch 2 Stunden Lebensfrist, hernach fahre er geraden Wegs zum Teufel. Strambone zieht das kleinere dem größeren Übel vor und erklärt der Zigeunerin seine Liebe, die nach einigem absichtlichen Sprödethun darauf eingeht und sich dann als Drusilla zu erkennen giebt. Ein Duett schließt den zweiten ebenso wie vorher den ersten Akt in hergebrachter Weise ab.

Das Intermezzo »La giardiniera contessa« verzichtet auf jede dramatische Verwicklung, es stellt einfach dar, wie der in seiner Verliebtheit komische Graf Badolocco die hübsche, lustige Blumenhändlerin Dorina zu seiner Gattin macht. Die beiden Rollen wurden von Signora Giacinta Bassi und Signor Carlo Cavaletti dargestellt. Der vorkommende Diener Volpone ist eine stumme Person. Auch im »Poeta ridicolo« spielt der Liebhaber eine komische Rolle. Es ist der Poet Babione, der zuerst, natürlich verkleidet, seine Geliebte Rosmina zu gewinnen versucht, dann aber von ihr, ebenfalls wieder in Verkleidung, überlistet und schließlich doch zum Ehemann genommen wird. Etwas origineller wirkt ein viertes: »L'impresario dell'isole Canarie ossia la cantatrice superba«, das wohl identisch ist mit dem Intermezzo »l'impresario delle Canarie« von Martini. Nibbio, der Impresario, engagiert die stolze Primadonna Dorina für sein kanarisches Theater, was Gelegenheit zu gegenseitigen Arien giebt. Er singt ihr eine Arie eigener Komposition vor, sie singt u. a. eine Scene aus Antonius und Cleopatra. Dorina äußert Bedenken gegen das Auftreten in einem fremden Lande, wo kein Mensch sie verstehe, und wo sie keinen Menschen verstehe. Aber Nibbio beruhigt sie: sie solle keine Sorge haben, den Text der Oper brauche niemand zu verstehen, sie solle nur gut singen, alles übrige habe nichts zu sagen. Er bewundert ihren Triller und ihre Koloratur, vergleicht ihre Stimme mit einem silbernen Glöckchen und macht ihr wegen der wunderbaren Geschwindigkeit, mit der sie die Noten hundertweise verschlinge (!), ein besonderes Kompliment.

Auch einige als Vorspiele zur Komödie aufgeführte Festspiele (davon eines zum Namenstag Karl Theodors, ein anderes zum Namenstag der Kurfürstin Elisabeth Augusta) haben sich erhalten. Sie sind mythologisch-panegyrischen Inhalts und tragen die Widmungen der »comici italiani«, als deren »capi« Domenico Bassi und Gervasio Sillani unterzeichnen.

Noch im Mai 1771 und 1773 sind Intermezzovorstellungen in Schwetzingen nachweisbar. Zur Aufführung kam damals »Il filosofo

convinto in amore« in drei Akten. Lesbina und Anselmo sind die beiden Rollen, deren Darsteller im Textbuch leider nicht genannt sind. Damals war die aus dem Intermezzo hervorgewachsene opera buffa bereits zur vollen Gleichberechtigung mit der opera seria gelangt.

Die opera buffa war die unvermeidliche Reaktion gegen die ins Maßlose gesteigerte Pracht der großen italienischen Oper, gegen ihr unnatürliches Pathos und ihre in Konventionalitäten erstarrten Formen. Das Gesangsvirtuosentum der Kastraten und Primadonnen hatte die opera seria zur Konzertoper gemacht, in der das Interesse am dramatischen Gehalt fast vollständig absorbiert wurde vom Interesse an den gesangstechnischen Kunststücken. Es gab in diesem Sinne nur Solisten in der opera seria, von einem Ensemble war nicht die Rede. Der Buffooper blieb es vorbehalten, hierin eine Wendung und Weiterentwicklung herbeizuführen. Man beschränkte sich nicht mehr auf Aneinanderreihung von Arien, die hie und da von einem Duett, Terzett oder einem kleinen Chorsatz abgelöst wurden: das Ensemblestück, das groß angelegte Finale, das dann erst Mozart zu höherer Bedeutung brachte, wurde in die Opernlitteratur eingeführt. Niccolo Piccini war einer der ersten, der dieser bedeutsamen Entwicklung Vorschub leistete, der in seinen komischen Opern die wichtigsten Scenen in planvoll aufgebauten Finales zusammenfaßte.

Auch in stofflicher Hinsicht erwuchs der Opernbühne aus der Buffooper ein reicher und vielseitiger Gewinn. Man begann sich in der Welt der Sagenhelden und verkleideten Prinzessinnen, der edelmuttriefenden Könige und der rachebrütenden Verschwörer allmählich zu langweilen, man verließ die Paläste der persischen und römischen Herrscher, die Schlachtfelder der Helden des Altertums und betrat die lebensfrohen Edelsitze, die zierlichen Gärten der Zeitgenossen. Das Bürgerhaus und die Bauernstube öffneten sich, man fand eine Fülle neuer Motive, neuer Charaktere, die sich überall im alltäglichen Leben der Gegenwart darboten. Der lebenslustige Graf, der mit der Kammerzofe tändelt, die kokette Baronin, die den Schwarm ihrer Verehrer zum Besten hält, der polternde Geizhals, der seine hübsche Tochter vergebens den Augen der Welt zu entziehen sucht, der alte, reiche Geck, der einen armen Burschen um seine angebetete Herzallerliebste zu bringen droht, der lustige Bediente, der das ganze Haus seines Herrn auf den Kopf stellt, die niedliche Kammerkatze, die sich als Gräfin aufspielt — lustige Verwicklungen überall, heitere Situationen, hie und da mit etwas Romantik versetzt: ein armes Gärtnermädchen, das sich als Tochter eines vornehmen Hauses und als reiche Erbin entpuppt, ein durch böses Geschick

getrenntes junges Paar, das sich auf öder Insel wieder zusammenfindet, und hunderte von anderen Motiven — das alles gab jetzt der Opernbühne neues Leben. Die Kastraten hatten in dieser neuen Welt der opera buffa keinen Platz mehr, oder sie wurden doch wenigstens immer mehr daraus verdrängt. Der Tenor übernahm ihre Liebhaberrolle. Der komische Baß, der Baßbuffo, trat in den Vordergrund und erlangte eine Wichtigkeit, wie sie der seriöse Baß in der alten italienischen Oper nie gehabt hat.

Der Übergang von der Haupt- und Staatsaktion zum bürgerlichen Lustspiel, der sich schon früher in der dramatischen Litteratur vollzogen hatte, machte sich also auch in der Oper geltend. Die Oper, die bisher fast ausschließlich zur Verschönerung der Hoffestlichkeiten gedient hatte, wurde volkstümlicher, als ihre neuen Stoffe es waren. Damit hing zusammen, daß sie nicht mehr ausschließlich von den Höfen gepflegt wurde, sondern daß sie auch zum Privatunternehmen wurde, am ersten in Italien, ihrer Geburtsstätte.

Die Höfe verschlossen sich den Wandlungen des Operngeschmackes nicht, und so hielt die Buffooper auch am kunstsinnigen Hofe zu Mannheim, der in seinen musikalischen Bestrebungen nie einseitig und exklusiv wurde, frühzeitig ihren Einzug.

Im Jahre 1754 wurde in Mannheim ein kurzer Einakter »Le jaloux corrigé« (als opéra bouffon bezeichnet) aufgeführt, worin zehn Arien aus der Serva padrona, dem Giocatore und dem Maestro di musica[1] benutzt (zum Teil wohl auch parodiert) waren. Die Handlung ist sehr einfach. Mad. Orgon heilt ihren Gatten mit Hilfe ihrer verkleideten Magd von seiner übertriebenen Eifersucht. Dies Werk stellt gewissermaßen den Übergang vom Intermezzo zur komischen Oper dar. Es fällt zugleich in eine Art von Übergangsstadium, in dem die wachsende Vorliebe für das komische Element auf der Opernbühne auch durch die Aufführung von Werken, denen man die Bezeichnung »opera serioridicola« beilegte, hervortrat. Holzbauers »Don Chisciotte«, der 1755 aufgeführt wurde, trägt diese Bezeichnung, und auch die favola pastorale »Il figlio delle selve«, die Oper mit der sich Holzbauer 1755 in Mannheim einführte, gehört in diese Gattung. Beide sind noch ebenso wenig wie Holzbauers »Cinesi« (aufgeführt 1756) in die Klasse der eigentlichen Buffoopern zu zählen.

Dagegen ist dies der Fall bei der Oper »Il filosofo di campagna«, die 1756 zum ersten Mal in Mannheim in Scene ging. Das Textbuch nennt die Autoren ebensowenig wie die Darsteller, nur dem Dekorationsmaler Stefan Schenk ist die Ehre der Namens-

nennung angethan. Doch darf wohl als sehr wahrscheinlich angenommen werden, daß es sich um die Komposition Baldassare Galuppis handelt, die 1754 in Venedig zum erstenmal auf der Bühne erschien und auch 1771 in Mannheim wiederholt zur Aufführung kam. Galuppi war einer der ersten Komponisten aus der venetianischen Schule, der die komische Oper erfolgreich neben den Neapolitanern pflegte, Burney rühmt seinen Reichtum an neuen, feurigen und feinen Gedanken und findet, daß er ein guter Kontrapunktist und Freund guter Poesie ist.[1] Das Personenverzeichnis seines filosofo di campagna unterscheidet parti serie (seriöse Partien) und parti buffe (komische Partien).

Der Philosoph vom Lande ist ein reicher Bauer, dessen Weltweisheit darin besteht, daß er auf ein Edelfräulein verzichtet, mit der ihn deren Vater verheiraten will, und sich mit der lustigen Kammerzofe Lesbina begnügt. Eugenia, das Edelfräulein, und Rinaldo, ihr Liebhaber, die Vertreter der parti serie, werden ein Paar mit Hülfe Lesbinas, die in geschickter Weise ein lustiges Intriguenspiel anzettelt. Eugenias Vater Don Tritemio heiratet schließlich, um, wie er sagt, die andern zu ärgern und sich zu amüsieren, des „Philosophen" Base, die hübsche, kleine Bäuerin Lena. Die Komik kommt fortwährend zu ihrem Rechte, und wenn diese dreiaktige Oper nicht zu sehr in die Länge gezogen wäre, würden ihre nicht üblen Verwicklungen noch erheblich besser wirken.

Im folgenden Jahr 1757 erschien wieder eine italienische Buffooper auf der Mannheimer Bühne »Le nozze« von Baldassare Galuppi, Text von Polisseno Fegeio (1764 auch am Wiener Hof aufgeführt). Diese Oper hat ein sehr hübsches Libretto, das sich mit einigen Verkürzungen und Änderungen noch heute brauchen ließe. Dorina, die Kammerzofe soll verheiratet werden. Der Graf, der sie in seiner Nähe haben möchte, will sie seinem Kammerdiener Titta geben, die Gräfin wünscht Dorinens Verheiratung mit dem Gärtner Mingone. Graf und Gräfin beharren auf ihrem Willen, es kommt zu heftigen ehelichen Zwistigkeiten. Masotto, der Fattore (Verwalter, Haushofmeister) ist bei dieser Rivalität Tittas und Mingones der tertius gaudens, er giebt jedem scheinbar Recht, hört alle ruhig an und versichert sich mittlerweile der Liebe Dorinens, die er dann endlich auch heimführt. Dorinens Verheiratung mit dem unbeteiligten Dritten erscheint dem gräflichen Paar als einziger Ausweg aus den ehelichen Zerwürfnissen, die nach vorübergehender Beilegung aufs neue ausgebrochen sind, und so geben Graf und Gräfin, von denen also keiner seinen Kopf durchgesetzt hat, die Einwilligung zu dieser Heirat.

Auch die Musik ist, wie wir nach der in der Musikbibliothek des Hoftheaters erhaltenen Partitur beurteilen können, hübsch und ansprechend, ohne aber auf höhere Bedeutung Anspruch machen zu können. Es ist leichte, flüssige Unterhaltungsmusik, die den übermütigen Lustspielsituationen des Stückes namentlich in dem Finale des ersten und dem des zweiten Akts gerecht wird. Auch in den Arien des Masotto (Bariton) und der Dorina, sowie des Titta, Mingone (beide Tenor) und der Livietta finden sich manche humoristische Züge. Die Rollen des Grafen (Sopran) und der Gräfin sind mehr repräsentativ aufgefaßt. Außer zwei kurzen Streitduetten am Anfang des ersten und des dritten Aktes sind ihnen Arien von mehr konzertmäßigem Charakter mit viel Koloraturenbeiwerk zugewiesen. Im dritten Akt findet sich ein wirksames Liebesduett zwischen Dorina, der lustigen Kammerzofe, und Masotto, dem verschlagenen Fattore. Diesen Akt beschließt ein kurzer dreistimmiger Chor, an dem sich alle außer dem Grafen und der Gräfin beteiligen. Die zur Handlung gehörige Ballmusik fehlt in der Partitur. Dem Seccorecitativ ist großer Spielraum gegeben, denn es hatte auch in der komischen Oper die Aufgabe, den Dialog wiederzugeben und die Solo- wie Ensemblenummern zu verbinden. Bei der deutschen Bearbeitung italienischer Buffoopern blieben die Seccorecitative gewöhnlich weg, und man setzte an ihre Stelle den gesprochenen Prosadialog.

Durch die genannte Partitur ist die Autorschaft Galuppis und Fegeios belegt; das Textbuch nennt die Autoren nicht. Auch Sarti hat diesen Text in etwas veränderter Fassung komponiert, seine dreiaktige Oper führt den Titel: »Fra i due litiganti il terzo gode« oder in der deutschen Bearbeitung: „Im Trüben ist gut fischen" oder „Wer das Glück hat, führt die Braut heim". Das Sartische Werk zeichnet sich durch sehr vornehmes melodisches Gepräge und namentlich durch seine geschickt aufgebauten Ensemblenummern aus.

Im Jahre 1758 lernte man in Mannheim das zweiaktige Werk Franz Xaver Garzias »La pupilla farsetta« kennen, das nur für drei singende Personen: einen Vormund und ein Liebespaar komponiert ist.

Im Jahre 1759 begegnet uns völlig episodenhaft und auffällig früh ein Gluckscher Werk in der kurpfälzischen Hofoper, und zwar sein als opera comique bezeichnetes Singspiel »Cythère assiégée«, das nicht zu seinen bedeutenderen Werken zählt und auch später als Balletoper in bedeutend erweiterter Gestalt 1775 bei der Aufführung in Paris keine große Wirkung hatte.

Erst seit ungefähr 1769 gelangte die Buffooper zu intensiverer Pflege in Mannheim. Die beliebtesten und bekanntesten Kompositionen dieser Gattung erschienen nun auf dem Repertoire der Mannheimer Hofopernbühne. So im Jahr 1769 zur Feier des kurfürstlichen Namenstags Piccinis berühmtes Werk »La buona figliuola«, das einige Jahre vorher in Rom seine ersten Aufführungen erlebt hatte. Es ist die auch in den Romanen und Komödien dieser Zeit oft wiederkehrende Geschichte von dem Findelkind vornehmer Abstammung, das in ärmlichen Verhältnissen aufwächst und die Liebe eines adeligen Herrn gewinnt, mit dem das zu einer Schönheit ersten Ranges herangeblühte Mädchen nach Aufklärung seiner Herkunft einen glücklichen Ehebund schließt. Die Heldin heißt in der Piccinischen Oper Cecchina; Augusta Wendling stellte bei der Mannheimer Aufführung diese dankbare lyrische Rolle dar.

Die Partitur dieses Werkes,[1] das auch in deutscher Bearbeitung unter dem Titel „das gute Mädchen" (mit Prosadialog statt der Seccorecitative) lange noch beliebt war, läßt uns seinen Erfolg begreiflich finden. Sie enthält mannigfache Schönheiten und wirksame komische Einfälle; sie ist in den Hauptnummern voll melodischer Frische und Lebendigkeit. Die aristokratischen Personen sind in ihren Gesangspartien mit Verzierungen reicher bedacht als die gewöhnlichen Sterblichen. Zwei komische Arien des Dragoners Tagliaferri (Baßbuffo), der ausgeschickt ist, um das Geheimnis von Cecchinas Geburt zu lüften, verdienen besondere Hervorhebung; in einigen Duetten, besonders aber in den beiden am Schluß des ersten und des zweiten Aktes stehenden Quintetten bewährt Piccini seine Meisterschaft im Aufbau und in der klaren Gliederung von Ensemblestücken, in denen er, vom Libretto unterstützt, allen beteiligten Personen Gelegenheit zu charakteristischem Hervortreten giebt und sie dann zu wirkungsvollem Zusammengehen vereinigt.

Ebenso großer Beliebtheit erfreute sich das Sacchinische Werk »L'isola d'amore«, das in Mannheim 1769 zuerst und noch bis 1775 gegeben wurde. Die beiden Liebespaare dieser zweiaktigen Oper waren mit Dorothea und Elisabeth Wendling, dem Sopranisten Giorgetti und dem Bassisten Jouca vortrefflich besetzt. Noch lange hielt sich dieses Werk als deutsches Singspiel bearbeitet (die Insel der Liebe, die Kolonie u. ä.) auf den deutschen Bühnen.

Obwohl die Buffooper nach dem Obengesagten viel dazu beitrug, daß die Unnatürlichkeiten der opera seria verschwanden, so ließen sich diese, worunter die Darstellung der Liebhaberpartien durch Kastraten

zu rechnen ist, doch nicht mit einem Schlage beseitigen. In der Galuppischen Buffooper »L'amante di tutte«, die im Carneval 1769/70 über die Mannheimer Hofbühne ging, wurde der Conte Eugenio, der Liebhaber von allen, von einem Kastraten dargestellt. Kokette Frauenzimmer und galante Kavaliere sind die handelnden Personen dieser komischen Oper, der man heute wenig Geschmack mehr abgewinnen könnte. Der alte Don Orazio entdeckt die Treulosigkeit seiner jungen Frau, verzeiht ihr aber auf Bitten aller, und die Oper schließt mit den tröstenden Worten: „Was geschehn ist, ist geschehn, wir wollen dran nicht mehr gedenken."

Zum Namenstag der Kurfürstin (19. Nov.) 1771 erschien eine neue komische Oper von Piccini »Gli stravaganti«, die sich großer Beliebtheit erfreute. Dies zweiaktige Werk enthält nur vier Gesangspartien, zwei männliche (für Sopran und Baß) und zwei weibliche; es tritt darin auf ein livornesischer Edelmann (Silvio Giorgetti), ein Schiffskapitän (Giuseppe Giardini), eine Sklavin (Dorothea Wendling) und eine Kaffewirtin (Maddalena Allegranti, eine damals neu engagierte Sängerin).

Die Handlung ist ein fortgesetztes Wechselspiel von Liebe und Eifersucht zwischen diesen vier Personen, wobei sich namentlich die beiden Liebhaber durch die exaltierte Komik ihrer Gefühle hervorthun — daher der Titel „die Ausschweifenden", der also von den Gefühlsextravaganzen zu verstehen ist. Schließlich erfolgt eine sehr plump herbeigeführte Wiedererkennungsscene: Arminda, die Sklavin, entpuppt sich als die verlorene Schwester ihres Herrn, des Kapitäns, und kann nun unangefochten den Edelmann Celio heiraten, während Asdrubale, der Kapitän, sich für die Kaffewirtin Nerina, die bisherige Geliebte des Celio, entscheidet.

Die Picciniſche Musik vermochte diesem krausen Libretto Wert und Interesse zu verleihen. Die kleine Oper wurde noch 1772 und 73 öfters aufgeführt. Von der Beliebtheit dieser Picciniſchen Oper zeugt die Thatsache, daß 1773 in Mannheim eine gestochene Partitur derselben erschien (gestochen von Michel Götz, Exemplar in der Musikbibliothek des Hoftheaters) unter dem Titel «L'esclave ou le marin généreux, Intermède en un acte.*) Es war nicht etwa nur eine französische Übersetzung der Stravaganti, sondern eine Neubearbeitung mit der Tendenz, den Text von seinen Mängeln zu reinigen und ihn zu vereinfachen. Das Ganze ist in einen, allerdings ziemlich langen Akt zusammengezogen, die vier Personen sind geblieben, jedoch mit

*) Danach 1781 im Mannheimer Nationaltheater dreimal deutsch aufgeführt.

veränderten Namen, ihre verrückten Extravaganzen sind beseitigt, so daß der alte Titel keine Berechtigung mehr hatte und dem neuen Platz machen mußte. Die Rolle des Celio ist für Tenor umgeschrieben. Das Libretto ist auf diese Weise viel brauchbarer geworden, was wegen der wertvollen Musik mit ihren hübschen, lustigen, zum Teil auch lyrisch empfindungsvollen Melodien, ihren wirkungsvollen Arien und einigen geschickt aufgebauten Ensemblenummern (ein Introduktionsquartett, ein Duett zwischen dem Kapitän und der Wirtin, ein Duett zwischen Celio und der Sklavin und das Finale-Quartett) eine dankenswerte Arbeit war. Die Partien des Celio und der Sklavin sind mehr im lyrischen Stil und ernster gehalten als die hauptsächlich auf komische Wirkung berechneten Partien der Wirtin und des Kapitäns. In einer Vorrede zu der französischen Partiturausgabe weist der ungenannte Bearbeiter mit scharfer Satire auf die Schwächen des italienischen Originallibrettos, wie überhaupt der italienischen Texte hin und bemängelt ihre zusammenhanglose Handlung, ihre schlecht erfundenen und schlecht dialogisierten Scenen, den häufigen unmotivierten Scenenwechsel u. a. m. Eine deutsche Bearbeitung, die Schwan 1773 herausgab, hielt sich vollständig frei von dem Text der Stravaganti und schloß sich mehr an die französische Bearbeitung an, als deren Verfasser in der Vorrede ein geschickter Mannheimer Theatraldichter genannt wird.

Das Jahr 1772 brachte dem Mannheimer Repertoire der komischen Opern bemerkenswerten Zuwachs. In Schwetzingen, wo sich das kleine Schloßtheater besonders gut für die Darstellung derartiger Werke eignete, kamen im Sommer 1772 innerhalb weniger Wochen zwei neue Opern auf die Bühne. Im Mai: Florian Gasmans, des kaiserlichen Kapellmeisters, »L'amore artigiano« (Die Liebe unter Handwerksleuten) und im Juli: Antonio Sacchinis »La contadina in corte« (Die Bäuerin bei Hofe). In beiden Werken trat eine junge, vielversprechende Sängerin auf, die bald zu den berühmtesten Sternen der Mannheimer Hofoper zählte, Franziska Danzi. Burney, der englische Musikschriftsteller, der einer Aufführung der »Contadina in corte« am 9. August 1772 in Schwetzingen anwohnte, hebt die Leistung der Danzi, die als Sandrina eine ihr überaus zusagende Rolle hatte, weit über die der übrigen Mitwirkenden heraus. Sacchinis Musik fand seinen Beifall wegen ihrer Klarheit, ihrer Anmut und ihrer edlen Einfalt, die er als charakteristische Merkmale der Sacchinischen Komposition bezeichnet.[1] Zu dieser Oper wurde die große Balletpantomime »La foire du village hessoise« gegeben, die Burneys vollste Bewunderung erweckte.

Eine Durchsicht der Partitur bestätigt im allgemeinen Burneys günstiges Urteil; nur darf man nichts Hervorragendes darin suchen. Es ist frische, hübsche Unterhaltungsmusik, aber nicht mehr. Unter den guten Einfällen der Komposition sei die Fächerarie des Barons im zweiten Akt hervorgehoben, worin der Baron seiner geliebten Sandrina Unterricht in der Fächerbenutzung giebt. Melodie und Begleitung machen hier gewissermaßen die verschiedenartigen Bewegungen des Fächers mit. Es sind nur vier handelnde Personen: der Baron, der sich in Sandrina, die schöne Bäuerin, verliebt und sie in die Residenz bringt, Sandrina, die ihm halb aus Neugier, halb aus Eitelkeit folgt und schließlich seine Hand erhält, Tancia, eine Freundin Sandrinas, und Berto, der Liebhaber Sandrinas, der sich aber schließlich mit Tancia begnügt. Der Schwerpunkt der Sacchinischen Musik liegt in den Arien, die beiden Ensemble-Finales (Quartette) sind lange nicht so frei und sicher durchgeführt wie etwa bei Piccini. Auch vom Recitativo obligato ist Gebrauch gemacht, z. B. in einer höchst überflüssigen chargierten Scene des vor Liebe und Angst halb wahnsinnig gewordenen Berto. Der Stoff dieser Oper war sehr beliebt, das Motiv des unschuldigen, naiven Bauernkinds, das aus der reinen Luft seines Naturdaseins in die schwüle Treibhausatmosphäre der vornehmen Welt versetzt wird, entsprach ganz besonders dem Geschmack des Rousseauschen Zeitalters. Auch in deutscher Bearbeitung war diese Sacchinische Oper beliebt. Chr. Fr. Weiße hatte denselben Stoff in einer etwas anderen Fassung aufgegriffen und im Anschluß an die Favartsche »Ninette à la cour« ein dreiaktiges Opernlibretto „Lottchen am Hofe" geschaffen, das von Hiller Ende der sechziger Jahre in Musik gesetzt wurde und sich eines großen Erfolges erfreute. In Sacchinis Oper findet sich die contadina in die neuen Verhältnisse und reicht ihrem vornehmen Liebhaber die Hand zum Ehebunde, in Weißes Oper entflieht das Bauernmädchen der verlockenden Pracht des Hoflebens und kehrt mit ihrem Gürge, ihrem lieben, dummen Bauernjungen, ins Heimatdörfchen zurück. Für einen derartigen poetisch berechtigteren Ausgang fehlte der italienischen Buffooper das Verständnis. Er entsprach dem ehrlichen deutschen Empfinden.

Die Buffooper wuchs an Ansehen am Mannheimer Hofe. Zu den Namensfest-Feierlichkeiten im November des Jahres 1772 erschien einem neueren Gebrauche entsprechend außer der seriösen Galaoper (in dem genannten Jahre: Temistocle) noch eine opera buffa und zwar Piccinis »Le finte gemelle« (die vermeintlichen Zwillinge). Giorgetti sang die Sopranpartie des Belfiore, Jonca die Baßpartie

des Monsieur Marescial, Dorothea Wendling die Isabella, Franziska Danzi die Olivetta. Ein großes Ballet »La fête printannière« half den Abend ausfüllen. Die Hauptrolle in der Picciniſchen Oper war die der Mad. Wendling, die als Isabella die beiden vornehmen Herren, den Marſchall und Belfiore, am Gängelbande führt und zum Narren hält. Um beide zu kirren, ſtellt ſie ſich dem einen als junges, unerfahrenes Mädchen, dem andern als heiratsluſtige Witwe vor und giebt die »zitella« und die »vedova« als Zwillinge aus, wodurch allerlei luſtige Situationen herbeigeführt werden, die ſchließlich dadurch ihr Ende finden, daß ſie ſich für Belfiore entſcheidet, während der Marſchall mit der Hand ihres Kammermädchens Olivetta vorlieb nimmt.

Unter den Buffokomponiſten, die in Mannheim aufgeführt wurden, durfte Antonio Salieri, der talentvollſten einer, nicht fehlen. Seine dreiaktige komiſche Oper »La fiera di Venezia« (der Jahrmarkt von Venedig), die er 1772 für den Wiener Hof ſchrieb, erſchien noch im November desſelben Jahres am Mannheimer Hof und erlebte hier zahlreiche Wiederholungen. Dies luſtige Maskenſpiel, das die Liebeleien des mit Calloandra verlobten Marquis Oſtrogoto und der hübſchen Falſirena behandelt, war wegen ſeines unterhaltenden Inhalts und ſeiner liebenswürdigen Muſik eine Favoritoper jener Zeit. Noch 1786 wurde ſie in München gegeben.

Im Jahre 1772 befindet ſich die kurfürſtliche Hofoper auf einem Höhepunkte ihrer Leiſtungsfähigkeit. Von großen Opern wurde Piccinis Cato wiederholt und Bachs Themiſtokles neu gegeben, Holzbauers »figlio delle selve« wurde neu einſtudiert, die beliebten Buffoopern »gli stravaganti«, »il filosofo di campagna« und »l'isola d'amore« hielten ſich auf dem Repertoire, »l'amore artigiano«, »la contadina in corte« und »le finte gemelle« kamen neu hinzu.

Das folgende Jahr zehrte noch zum großen Teil von dieſen Opern, zu denen ſich folgende neue geſellten: »L'isola d'Alcina« von Giuſeppe Gazzaniga (im Mai 1773 zur Eröffnung der Schwetzinger Saiſon, »il giuoco di picchetto« Divertimento per musica von einem nicht genannten Komponiſten (Guglielmi?) (ebenfalls noch im Mai 1773) »l'assemblea« von Guglielmi (im Juli 1773), und ſchließlich in den Novembertagen noch: »L'incognita perseguitata« von Pasquale Anfoſſi, ein komiſcher Dreiakter, der in demſelben Jahr auch in Rom zum erſtenmal aufgeführt wurde und daſelbſt außerordentlichen Erfolg hatte.

Die Jahre 1774 und 1775 brachten Wiederholungen der ebengenannten und einiger älterer Buffoopern, wie l'isola d'amore, la

fiera di Venezia, amore artigiano, la contadina in corte. Erst 1776 erschien wieder ein neues Werk auf dem Gebiet der italienischen Buffooper: »Il finto spettro« von Paesiello in einer von Verazi besorgten Textbearbeitung, wozu »La Frascatana« und »Le due contesse« benutzt sind. Diese Oper, die mit Jonca (Commendatore), der Danzi (Constanza), der Straßer (Leonora), Hartig (Gonzalo) und Fischer (Diego) besetzt war, kam nur ein einzigesmal in Mannheim zur Aufführung, nämlich am 26. November 1776. Diese Aufführung war die letzte italienische Opernvorstellung in dem kurfürstlichen Opernhause.

In demselben Jahre erschienen interessante Ansätze des französischen Singspiels in Mannheim, das dann nach der Verlegung der Hofoper nach München in Mannheim vom deutschen Theater in deutschen Bearbeitungen weiter gepflegt wurde, wie es schon vorher von den Truppen der Schauspieldirektoren Sebastiani und Marchand in Mannheim (namentlich auch durch die Übersetzer- und Verlegerthätigkeit des Buchhändlers Schwan) bekannt geworden war. Die Hofoper brachte 1776 zwei Werke Gretrys zur Aufführung, im Januar und bis in den Sommer hinein in Mannheim und Schwetzingen öfters wiederholt „Zemire und Azor" und im Juli in Schwetzingen »La Rosière«. Es ist interessant zu verfolgen, wie der italienische Einfluß sich sogar auf diese Werke erstreckte. Man wollte sie nicht im französischen Originaltext aufführen; was lag näher als eine deutsche Bearbeitung! Aber trotz aller deutschtümelnden Tendenzen am Mannheimer Hofe erhielt der Hofpoet Verazi den Auftrag, beide Werke ins Italienische zu übersetzen, und italienisch wurden sie aufgeführt; La Rosière de Salenci (franz. Text von Masson de Pézay, in Paris zum ersten Mal 1774) erhielt dabei den Titel »La festa della rosa«. Sie waren, wie wir den italienischen Textbüchern entnehmen, folgendermaßen besetzt: Zemire und Azor: Azor—Roncaglia, Zemira—Franziska Danzi, Fatima—Barbara Straßer, Lesbia—Katharina Heroux, Ali—Hartig. La festa della rosa: Lauretta—Franziska Danzi, Tognino—Hartig, Berto—Jonca, Podesta—Fischer, Signor—Giorgetti, Nina—Barbara Straßer, Lucilla—Katharina Heroux, Nardo—Carnoli.

Da Zemire und Azor das bedeutendere Werk ist, so beschränken wir uns hier auf eine kurze Besprechung dieser einen Oper, und erwähnen von der andern nur, daß sie anknüpft an einen alten Volksgebrauch, wonach in dem Dorfe Salenci der Herr des Dorfes alljährlich am Rosenfeste unter den Mädchen des Dorfes die tugendsamste und sittenreinste durch Verleihung einer Rose auszeichnet. „Zemire

und Azor" dagegen führt in den Orient. Der von Marmontel herrührende Text ist geschickt gemacht; er enthält sympathische und für damalige Ansprüche nicht uninteressante Charaktere. Seit ihrer ersten Aufführung in Paris im November 1771 erfreute sich diese vieraktige Zauberoper einer weit über die Grenzen ihres Heimatlandes hinausgehenden Beliebtheit; noch zur Zeit Dalbergs war Zemire und Azor (in deutscher Bearbeitung) ein oft und gern gesehenes Repertoirestück der Mannheimer Bühne. Die Hauptrollen sind dankbar und gefällig geschrieben, das Ganze ist in der leicht ansprechenden und empfindungsvoll melodischen Art Gretryscher Komposition gehalten, läßt zwar hinsichtlich des Textes wie der musikalischen Behandlung die Tiefe vermissen, die uns doch hin und wieder eines dieser älteren Werke wertvoll machen kann, zeichnet sich aber durch das Fehlen jener Überladung mit Koloraturen, hohlem Pathos und langweiligen Seccorecitativen aus, die uns die große italienische Oper ungenießbar machen muß. Die Arien und Ensemblestücke in dieser Oper sind in knapper Form gehalten, sie betonen nach Art dieser französischen Singspiele das liedmäßige Element, sind aber in ihrem Stimmungsgehalt und ihrem orchestralen Colorit, das sich in ziemlich bescheidenen Grenzen hält, nicht sehr verschieden von einander. Die Partie des Sklaven Ali (Tenor) ist komisch gefärbt und hebt sich infolgedessen von den übrigen Rollen, die mehr sentimentalromantisches Gepräge tragen, wirkungsvoll ab. Azor (Tenor) ist ein verzauberter König, der erst dann wieder von seiner schrecklichen Zaubergestalt befreit wird, wenn er die Liebe eines Mädchens zu gewinnen weiß, das sich durch sein abstoßendes Äußere nicht abschrecken läßt, ihn zu lieben. Seine Retterin wird Zemire, die Tochter des persischen Kaufmanns Sander, der während eines Gewitters (das am Schluß der Ouvertüre musikalisch geschildert wird) im Palaste Azors Aufnahme gefunden hat und hier wegen einer abgepflückten Rose Strafe finden soll. Zemire will sich für ihren Vater opfern und begiebt sich zu Azor, dessen treues, gutes Herz sie zu Mitleid und zu Liebe rührt. Mit dem Glück Azors und Zemirens wird auch das Glück Sanders und seiner beiden anderen Töchter Fatime und Lesbia begründet. Die Danzi hatte als Zemire besonders zwei dankbare und schöne Nummern in ihrer Rolle, die jedenfalls ihre Haupttreffer waren: eine Arie: »La favette avec ses petits«, mit der sie im dritten Akt Azor entzückt, und ihre mit Echoeffekten ausgestattete Arie im letzten Akt, als sie ihren Azor sucht: »Azor, Azor!« Beide Arien sind mit sparsam verwendeter Koloratur versehen. Auch ihr kleines Lied im zweiten Akt »Rose chérie« verdient Erwähnung.

Schon in diesem Werke sind Ansätze zu einer neuen, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfolgten Weiterentwicklung der Oper enthalten. Ein frei erfundener, halb ernst, halb komisch behandelter Stoff, in bunter Farbenpracht ausgeführt — man war auf dem Wege zur heroisch-komischen Zauberoper, der durch Saraſtros Tempelhallen auf ein ungemein fruchtbares und binnen kurzer Zeit stark angebautes musikalisches Ackerland führte. Der beispiellose Erfolg der Zauberflöte rief eine ganze Opernlitteratur dieser Art hervor; auf Tamino und Papageno folgten Scharen von Nachkommen. Es war ein Gebiet, auf dem die nationale Komposition, die vorher fast nur an das ländlich-bürgerliche Singspiel herangetreten war, dieses allerdings schon mehrere Jahrzehnte mit Erfolg kultiviert hatte, zu vermehrter Selbstständigkeit erstarkte und blühte, bis die romantische und die große Oper an die Stelle der beliebten heroisch-komischen Zauberoper traten, die ihrerseits wieder auf das humoristische Volksschauspiel im Stile Raimunds einwirkte.

5.

Ballet und Balletpantomime.

Das Ballet hatte schon am Düsseldorfer Hofe und in den Zeiten Karl Philipps eifrige Pflege gefunden, denn es war ein unentbehrlicher Bestandteil der Opernaufführungen. Eine selbständige Entwicklung nahm es am Mannheimer Hofe erst seit der Eröffnung des großen Operntheaters ein, bei dessen Einweihungsvorstellung „Meride" am 17. Januar 1742 Ballets vom Viceballetdirektor Sebastiano Scio und dem Balletmeister Gardel (mit der Musik von Alexander Toeschi) aufgeführt wurden. Sebastiano Scio (in den 30er Jahren engagiert) war der Nachfolger des Hofballetdirektors Paul de Fleuris (1717—1749 vorkommend), dessen Stelle er seit seiner Ernennung zum „wirklichen Tanzmeister und Balldirektor" im März 1746 vollständig einnahm. Er kommt mit diesem Titel noch 1764 vor. Ein bedeutender Aufschwung des kurfürstlichen Ballets begann seit der Ernennung des bisherigen Hoftänzers Etienne Lauchery zum Hoftanzmeister (nach dem Tode des Tanzmeisters Duruel, 1756 mit 400 fl); er wurde 1774 zum ersten Balletmeister befördert und hob in der Zeit seines Wirkens das Mannheimer Ballet zu erhöhter Leistungsfähigkeit empor. Eine stattliche Reihe von Balletaufführungen verdankte man seiner vielseitigen Erfindungsgabe und seiner Kunst in schönen Arrangements; Christian Cannabich hat zu den meisten seiner Balletlibretti die Musik geliefert und ebenso wie Lauchery viel Beifall damit geerntet. Lauchery wirkte später auch in München, ebenso wie sein vorzüglicher erster Tänzer Le Grand mit Auszeichnung. Lauchery, der in Paris seine Ausbildung empfangen hatte, arbeitete sich in Mannheim bis zur höchsten Würde im Reich des Ballets empor; er durfte mit Stolz den Titel führen: directeur de l'academie de danse. Er fand, daß das Ballet dem

Trauerspiel und Lustspiel überlegen sei, denn in der Tragödie bewundere man große, erhabene Ideen, das Lustspiel biete feinen und heiteren Genuß — das Ballet aber vereinige nicht nur die großen Ideen mit heiterem Genuß, sondern füge noch neue, individuelle Schönheiten in reichem Maße hinzu.[1] Er denkt dabei jedenfalls an das heroisch-komische Ballet, das er während seiner Direktionsthätigkeit besonders kultivierte.

Das Balletpersonal zählte in der letzten Zeit der Mannheimer Hofhaltung gegen 30 Mitglieder, deren Besoldung große Kosten verursachte.[2] In einem Reskript an die Hofkammer vom 31. März 1775 setzt der Kurfürst zum Unterhalt des Ballets „für gegenwärtiges comisches Jahr (sic!) die in Monatsraten abzuliefernde Summe von 26000 fl. fest. Ebenso 1776. Im Jahre 1777 suchte man 2000 fl. zu ersparen, aber auf die Vorstellung des Intendanten Portia hin wurde der bisherige Fond von 26000 fl. wieder bewilligt. Im Jahre 1778 nach der Übersiedlung des Hofs nach München wurde das Ballet reduziert und ein Besoldungsquantum von monatlich 2000 fl. ausgeworfen.[3]

Wie bei der Hofmusik, so waren auch die Gagen beim Ballet außerordentlich verschieden. In der Besoldungsliste von 1777/8 differieren sie zwischen 2500 fl. und 40 fl. Die 2500 fl. bezieht der Leiter des Ballets, sein erster Tänzer Legrand erhält 1900 fl., die Solotänzer Gervais und Antoine genannt Crux erhalten 900 bezw. 1500 fl.

Es war eine bedeutende Vermehrung der Bezüge gegen früher, denn z. B. im Jahre 1745 bekamen die Tanzmeister de Fleuris und Scio je 600 fl., Duruel nur 350 fl.

Die erste Solotänzerin Mad. Micheroux bezieht 1777/8 1100 fl.; neben ihr stehen Mad. Lang mit 950 fl., Mad. Duboulay mit 650 fl., Mad. Gervais mit 1000 fl. Die jüngeren Tänzerinnen erhalten einige hundert Gulden, die Figurantinnen 40, 60—100 fl.

Ebenso wie die große Oper unter den wachsenden Ansprüchen eine bis aufs Höchste getriebene Ausstattungspracht entfaltete, stieg auch der Luxus der Ballets, die ursprünglich nur die Zwischenakte der Opern auszufüllen hatten, aber im Lauf der Jahre zu erhöhter Selbständigkeit und Bedeutung emporstiegen. Man verlangte Ballets in den Zwischenakten, auch wenn die blutigsten und tragischsten Opernscenen vorausgegangen waren, und ließ sich durch diese Balletintermezzi, die meistens in gar keiner oder nur in sehr loser Beziehung zur Handlung der Oper standen, nicht aus der Illusion reißen. Aus einfachen Tänzen wurden mehraktige Pantomimen mit großem Aufwand von Personen

und Dekorationen und mit einer von der an demselben Abend gegebenen Oper unabhängigen Handlung.

Zur Oper „Nitteti" im Jahr 1759 wurden zwei selbständige Ballets gegeben. Das erste betitelt sich „Tamangul" und behandelt den Raub indischer Frauen durch den Khan Tamangul und seine Tartaren, Kampf dieser mit den eigenen Weibern und mit den bestohlenen Indiern, Sieg der Tartaren, großmütige Rückgabe der Indierinnen. Der Balletmeister Bouqueton tanzte die Titelrolle, während die erste weibliche Partie von der Huber, der Mätresse des Kurfürsten, ausgeführt wurde, die in dem folgenden Ballet „Ulysses" die erste der Nymphen der Circe (Mlle. Cassieneuve) tanzte. In diesem mythologischen Ballet sind in die Liebesscenen allerhand Zaubereien eingelegt; bei der Abfahrt des Ulysses fliegt Circe unter Donner und Blitz auf einem von Drachen gezogenen Wagen durch die Luft davon.

In der Traettaschen Oper Sophonisbe, die 1763 gegeben wurde, waren ebenfalls zwei große Ballets eingefügt, die zu der Handlung der Oper gar keine Beziehung hatten: im ersten Zwischenakt „Telemach" von Toeschi komponiert, im zweiten Zwischenakt „Ceyx und Alcyone", von Cannabich komponiert. Im ersten Ballet findet sich Telemach in Begleitung der in Gestalt des Mentor erscheinenden Athene bei Kalypso ein, die sofort von heftiger Liebe zu dem schönen Jüngling ergriffen wird. Mentor-Athene tritt hindernd in diese Liebesaffaire Telemachs ein, der darauf seine Liebe der schönen Nymphe Eucharis zuwendet: Verzweiflung und Eifersucht Kalypsos, Abreise des Telemach. Die hervorragendsten Nummern in diesem Ballet waren: ein pas de trois von Kalypso, Venus und Amor, ein pas de deux von Kalypso und Telemach, ein pas de quatre von Kalypso, Amor, Telemach und Mentor, ein pas de deux von Telemach und Eucharis und ein leidenschaftlicher pas de trois von Telemach, Eucharis und Kalypso. Die Vertreter der Hauptpersonen waren: Md. Lauchery-Kalypso, Mlle. Caroline Bocard-Eucharis, Mlle. Colotte Bocard-Venus, Mr. Bouqueton-Telemach (zugleich Leiter der Aufführung), Mr. Audibert-Mentor, Mlle. Heberle-Amor.

Das andere Ballet „Ceyx und Alcyone" stellte noch höhere Ansprüche an Ausstattung und Ausführung. Die Handlung ist sehr einfach: Abschied des Ceyx von seiner geliebten Gemahlin Alcyone, Abfahrt zu Schiff, feierliches Opfer der Alcyone, ihre Bitte um glückliche Heimkehr bleibt unerhört, großer Seesturm, Schiffbruch; als Alcyone ihren Gatten in den Wellen mit dem Tode kämpfen sieht, stürzt sie sich ihm nach ins Meer. Verwandlung: Grottenpalast des

Neptun. Der Meeresgott ist gerührt über die treue Liebe der Gatten, er entreißt sie dem Meere und vereinigt sie wieder. Großes Fest bei Neptun. Von den Mitwirkenden — es sind über 70, wobei allerdings mehrere Darsteller zwei Rollen zu vertreten hatten — seien nur die Hauptdarsteller genannt: Mr. Bouqueton-Ceyx, Mad. Lauchery-Alcyone, Mad. Gervais-Oberpriesterin, Mr. Le Grand: Neptun.

Da auch die mit derartigen Ballets zusammen gegebenen Opern ebenfalls ein sehr großes Personal an Komparsen erforderten, die in den meisten Fällen nicht zugleich bei den Ballets mit verwendet werden konnten, so ist es nicht zu hoch gegriffen, wenn man die Zahl der bei großen Opernaufführungen auf der Bühne Beschäftigten auf 200—300 schätzt.

Von den beiden Ballets, die 1766 mit dem Alexander zusammen gegeben wurden, beanspruchte das eine „die Hochzeit des Dschengis-Khan und der Canzade" 66 Personen, das andere „Mars und Venus" deren 86. Das Ballet „Mars und Venus", zu dem der ältere Toeschi die Musik geliefert hatte, stellt die Liebesaffären dieser beiden Gottheiten dar und ihren Sieg über die Verfolgungen des betrogenen Ehemanns Vulcan.

Zur Oper „Themistokles", die am 5. November 1772 zum ersten Mal in Scene ging, wurden folgende zwei große Ballets gegeben: »Roger dans l'isle d'Alcine« (nach Ariost), Musik von Joseph Toeschi und „Medea und Jason", tragisches Ballet nach Ovid, Musik von Christian Cannabich. Die Erfindung des choreographisch-pantomimischen Teils rührte von Lauchery her, der zugleich die Helden dieser Ballets darstellte. Das erste derselben behandelt die Befreiung des sarazenischen Ritters Roger und des englischen Prinzen Astolf aus der Gewalt der verführerischen Zauberin Alcine; es giebt dem Dekorateur und Regisseur fortwährend Gelegenheit zur Entfaltung aller möglichen Ausstattungskünste; das zweite entnimmt seine Handlung der klassischen Sagenwelt und folgt der alten Überlieferung vom Schicksal Jasons, Medeas und Kreusas ziemlich genau. Die Medea wurde darin von Mad. Micherour dargestellt, die auch die Alcine in dem vorausgegangenen Ballet zu spielen hatte.

Das heroische Ballet nach Stoffen der antiken Sagenwelt entsprach besonders dem Geschmack jener Zeit, und so sehen wir denn die Balletaufführungen trotz mancher im folgenden noch näher zu besprechenden Exkursionen in andere Stoffgebiete immer wieder zum heroischen Ballet, oder richtiger zur heroischen Pantomime zurückkehren.

Im Jahre 1774 erschien zur Bachschen Oper »Endimione« ein großes mythologisches Ballet von Lauchery und Cannabich: »Achille

reconnu par Ulisse dans l'isle de Scyros«. Der Held ist natürlich der junge Achill, dessen erwachende Kampfbegier sich nicht durch die Liebesfesseln, die Deidamia um ihn schlingt, zurückhalten läßt, dem Ulixes ins Lager der Griechen zum Kampf gegen Troja zu folgen. Die Überlieferung der Sage, daß Achill in Scyros in Weiberkleidung aufgezogen worden sei, läßt der Bearbeiter unberücksichtigt, vielmehr lebt Achill nach seiner Darstellung unter Hirten und führt den Namen Polemon.

Ein berühmtes Ausstattungsballet war »L'amour vainqueur des Amazones« von Lauchery und Cannabich, aufgeführt im Jahre 1775 mit der Oper l'isola d'amore. Es handelt von der Begründerin des Amazonenreiches, der Königin Marthesia, die dasselbe bis an die Ufer des Thermodon ausdehnt. Hier kommt es zu einer Schlacht gegen die Scythen, die besiegt werden und samt ihrem König Argabises in Gefangenschaft geraten; aber die siegreichen Amazonen unterliegen der Gewalt des Liebesgottes, Marthesia vermählt sich mit ihrem Gefangenen Argabises, und ihrem Beispiel folgen ihre Gefährtinnen mit den übrigen Scythen.

Bei einer derartigen Entwicklung des Ballets lag der Übergang ins Stoffgebiet der großen opera seria nahe, und thatsächlich finden wir unter den Mannheimer Balletstoffen solche, aus denen ebensogut das Libretto einer großen italienischen Oper hätte werden können. Merkwürdig ist dabei, daß die Vorliebe für derartige Stoffe in Mannheim gerade in die Blütezeit der opera buffa fiel, als man der opera seria mit ihren ewig gleichförmigen Liebeshändeln überdrüssig geworden war. Die Forderungen des großen Reformators des damaligen Balletwesens, Jean George Noverre (1727—1810), der in seinen 1760 veröffentlichten lettres sur le danse et sur les ballets verlangte, daß die Ballets in enger, bedeutungsvoller Verbindung mit der Handlung der zugehörigen Oper stehen müßten, blieben in Mannheim unbeachtet. Es war in den 70er Jahren nicht selten, daß ein heroisch-ernstes Ballet die Zwischenakte einer komischen Oper ausfüllte, so z. B. das eben besprochene. Als Beispiel einer Balletpantomime im großen Opernstil sei noch »Palmerin d'Olive« von Lauchery und Cannabich angeführt, ein umfangreiches, fünfaktiges Werk, das 1776 in Scene ging. Schon das Schicksal des Titelhelden, der in seiner Jugend ausgesetzt wird und unter anderem Namen*) heranwächst, schließlich aber seine Eltern wiederfindet, deutet auf die Verwandtschaft mit der opera seria hin.

*) Dem Namen Palmerin d'Olive, weil er bei Konstantinopel zwischen einer Palme und einem Ölbaum aufgefunden wird.

Neben dem heroisch-tragischen Ballet war besonders das Pastoralballet beliebt. In diese letztere Gattung gehört z. B. das 1772 zusammen mit der Piccinischen Oper »le finte gemelle« gegebene Ballet »la fête printannière« von Lauchery und Joseph Toeschi, das die Liebe des schönen Schäferpaars Daphnis und Phyllis zum Gegenstand hat und damit mannigfaltige Aufzüge und Tänze von Schäfern und Schäferinnen verbindet. Ferner das 1774 zur Salierischen Oper »la secchia rapita« gegebene Ballet »les amants protégés par l'amour« von Lauchery und Lamabich; hier hat sich die junge Schäferin Amaryllis der jungfräulichen Göttin Diana geweiht, giebt aber den Liebesschwüren des Schäfers Myrtill schließlich nach. Diana verlangt blutige Strafe, aber Venus, die plötzlich an Stelle der Statue Dianens erscheint, verhütet das tragische Ende und vereinigt die Liebenden.

Ganz anderer Art ist das in demselben Jahre aufgeführte Ballet »la fête marine« von denselben Autoren. Die Quagliosche Dekoration stellte den glänzend erleuchteten Hafen von Marseille dar, in dem englische, holländische und provençalische Matrosen ein Fest feiern. Eine Störung in dies frohe und bunte Fest bringen die Liebeshändel eines französischen Kavaliers, den seine verlassene spanische Verlobte in den Armen einer neuen Geliebten wiederfindet. Ein blutiges Ende droht. Aber Leander, der französische Kavalier, kehrt wieder zu seiner ersten Braut zurück, und die andere Geliebte verläßt unter Flüchen und Racheschwüren die Scene. Das unterbrochene Hafenfest beginnt von neuem, und ein allgemeiner Kontretanz aller Mitwirkenden — wie er bei diesen Ballets üblich war — macht den Schluß.

Besonders prächtig war das Ballet pastoral-héroique L'embarquement pour Cythère« von denselben Autoren, das 1775 zur Oper »Amore artigiano« gegeben und noch 1778 in München wiederholt aufgeführt wurde. Die Handlung desselben ist kurz skizziert folgende: Die Bewohner Ausoniens verlassen den Dienst der Juno und wandern aus nach Cythera, um sich ganz dem Dienst der Venus zu weihen. Die erste Scene zeigt sie — natürlich Schäfer und Schäferinnen — auf einer äolischen Insel, wo sie haben landen müssen, in süßen Träumen. Eine »Symphonie harmonieuse« bezeichnet den Aufgang der Morgenröte, die Vögel beginnen zu zwitschern, und die ganze Natur feiert ihr frisches Morgenglück. Die Auswanderer erwachen und beginnen ein Huldigungsopfer für Venus und ein Weihefest für Neptun, um sie günstig für sich zu stimmen. Aber die erzürnte Juno sinnt Rache. Sie geht zu Äolus, dem Beherrscher der Winde, und erlangt seine Hilfe gegen das Versprechen, ihm die schönste ihrer

Nymphen zur Belohnung zu übersenden. Es folgt ein Ballet der Winde (»aquilons«), die sich beeilen, den Befehl ihres Herrn zu erfüllen, nämlich die Schiffe der Auswanderer zu vernichten. Die Scene verändert sich. Man erblickt das brandende Meer und ist Zeuge des furchtbaren Seesturms, in dem ein Teil der Schiffe untergeht. Da erscheint Neptun und beruhigt die Fluten. Es gelingt einigen der Schiffbrüchigen, sich zu retten. Unter ihnen sind Lycas und Meliſe; diese kommen auf eine Insel, wo nur Wilde wohnen, die alle fremden Ankömmlinge schlachten und opfern. Also sogar auf die Balletstoffe machten die Robinsonaden ihren Einfluß geltend. Durch Hilfe ihrer Beschützerin Venus entgehen Lycas und Meliſe der Blutgier der Wilden, denn die Göttin sendet ihren Sohn, den Liebesgott, der für die Wilden reizende Nymphen mitbringt, die die blutgierigen Kannibalen in Liebesfesseln schlagen, während die Auswanderer in den Palast der Venus gebracht werden, wo ein glänzendes Huldigungsfest der vier Weltteile vor dem Thron der Venus das Ballet beschließt.

Bei dieser Aufzählung der in Mannheim und Schwetzingen gegebenen Ballets dürfen wir eines nicht vergessen, das an Originalität alle bisher besprochenen überragt; es ist die 1773 mit der Oper La contadina in corte gegebene Balletpantomime »la foire hessoise« von Lauchery und Cannabich. Burney, der eine Aufführung dieses Ballets in Schwetzingen sah, erklärte, daß es ihm unter allen, die er gesehen, am besten gefallen habe, und wunderte sich, daß auf der kleinen Schwetzinger Bühne eine so große Zahl von Figuranten und Komparsen Platz finde.[1]

Wir geben hier zunächst das vollständige Personenverzeichnis dieser komischen Ballet-Pantomime wieder: Baron v. Possierlich, Herr des Dorfes—Mr. Julien, die Baronin—Mlle. Bastienne, Frl. Kunigunde, deren Tochter, Braut des Kapitäns Schwenkteuch—Mad. Lang, der kleine Baron David, der kleine Baron Sigismund, Kinder des Barons—Mrs. Leopold und Grinewald. Wilhelm Candor, der Lehrer derselben—Mr. Duboulay Père. Schweinkohl, Dorfschulze—Mr. Gervais. Mad. Schweinkohl—Mad. Gervais. Baron v. Schwenkteuch, Kapitän und Bräutigam Kunigundens—Mr. Legrand L. Adam Prügeln, Sergeant—Mr. Flad. Soldaten—Mrs. May, Frey, Choubert L. u. C., Weimberle u. Sartori. Ein Tambour, ein Pfeifer, ein Korporal und zwölf Soldaten (Komparsen). Ein Müller—Mr. Lauchery. Die Müllerin—Mad. Lauchery. Ein Köhler—Mr. Cruy. Die Köhlerin—Mlle Veronique. Zwei Wirte—Mrs. Duboulay F. u. Meunier. Zwei Wirtinnen—Mlles. Frank und Cors. Ein Händler und eine

Händlerin aus Tirol—Mr. Helm, Mad. Duboulay. Kleine Savoyarden—Mrs. Boudet, Cors, Dimmler, Hoffmann; Mlles. Boudet, Redwein, Nirheim, Clavel. Ein Bärentreiber—Mr. Nöur. Sein Begleiter—Mr. Legrand C. Dorfbewohner—Mrs. Falgera, Franck, Leonhard, Zuccarini, Luzu, Duruel. Dorfbewohnerinnen—Mlles. Crue L., Hedwich, Crue C., Manon Duboulay, Suson Duboulay, Brunner, Flad, Schwartz, Cron, Fränzl, Hamoche, Thiery. Ferner folgende Komparsen: 4 Musiker, 2 Lakaien des Barons, sein Läufer, sein Jäger, ein Polizeidiener, Juden, Landleute aus der Umgebung, Jahrmarktshändler, Freunde und Verwandte des Barons, Gärtner und Gärtnerinnen des Barons. (Alles in allem über 100 Personen). Das Stück spielt zur Jahrmarktszeit in einem hessischen Dorfe bei Marburg. Die Dekoration ist folgendermaßen bestimmt: Freier Platz mit Jahrmarktsbuden, rechts das Wirtshaus zum weißen Roß, links das Wirtshaus zur Krone. Im Hintergrund ein Berg, auf dem sich das Schloß des Barons erhebt, am Bergabhang eine Mühle, deren Rad von einem Bach getrieben wird. In der ersten Scene herrscht buntes Jahrmarkttreiben und allgemeine Fröhlichkeit. Der Herr des Dorfes mit seiner Familie erscheint, macht Einkäufe, läßt die kleinen Savoyarden seinen Kindern etwas vortanzen und beschließt, in einem der beiden Wirtshäuser einige Erfrischungen zu nehmen. Beide Wirte bewerben sich um diese Gnade; die Frau des Kronenwirts weiß schließlich den Baron zu bestimmen, daß er zum großen Ärger der Wirtsleute vom weißen Roß in der Krone einkehrt. Große Spott-, Zank- und Prügelscene zwischen den Wirten und ihren Frauen. Der Hauslehrer der Kinder des Barons will den Streit schlichten, wird aber zum Mittelpunkt der ganzen Prügelei, er ruft den Dorfschulzen zu Hilfe, der aber nichts ausrichten kann. Der Streit, in den sich andere Dorfbewohner mischen, wird immer heftiger und umfangreicher, da erscheint der Baron und stellt die Ruhe und Versöhnung wieder her. Pas de quatre der versöhnten Wirtsleute, allgemeiner Freudentanz. Neue Störung der Jahrmarktsluft: Soldaten erscheinen, um Quartier im Dorfe zu nehmen. Alles entflieht vor ihnen. Der Kommandeur läßt den Schulzen rufen; dieser erscheint im Nachtgewand mit der Mütze auf dem Kopf und der Pfeife im Mund. Der Offizier schlägt ihm seine Mütze vom Kopf und nimmt ihm seine Pfeife aus dem Mund und schickt ihn nach Haus, damit er sich anständiger ankleide. Der Schulze geht, beschließt aber, sich bei erster bester Gelegenheit zu rächen. Der Baron, der mit seiner Familie wieder erscheint, erkennt in dem Offizier seinen Schwiegersohn und lädt ihn ein, auf sein Schloß zu kommen. Der Schulze verteilt

die Einquartierungsbillets an die einzelnen Soldaten und verdirbt es dabei auch mit dem Sergeanten, dessen freundlich angebotene Weinflasche er mit beleidigendem Stolze zurückweist. Tänze der Bauern und Bäuerinnen mit den Soldaten. Nach einigen kleineren Zwischenscenen, wobei der Schulze den Sergeanten schlecht behandelt, während dieser der Frau Schulzin den Hof macht und sie zum Tanze begehrt, entsteht wieder eine große Prügelei, die einen solchen Umfang annimmt, daß der Schulze Sturm läuten und der Sergeant Generalmarsch schlagen läßt. Der große Tumult legt sich erst beim Erscheinen des Barons und des Kapitäns, die den Streit schlichten. Man bringt den Dorfschulzen herbei, der sich beim Müller in einer Mahlkiste verborgen hatte, der Kapitän will ihn sofort aufknüpfen lassen, aber auf Bitten des Volks und namentlich der Tochter des Barons wird er freigelassen. Alle Dorfbewohner vereinigen sich mit den Soldaten, um ein Fest zu Ehren des Brautpaars und der freiherrlichen Familie zu veranstalten, und ein allgemeiner Kontretanz beschließt das Ballet.

Bemerkenswert ist der Stoff des von Lauchery verfaßten und 1775 aufgeführten Ballet »Le rival imaginaire«, zu dem der ehemalige herzogl. würtemb. Hofmusikus Deller die Musik lieferte. Die Bezeichnung Lustspielpantomime wäre in jeder Hinsicht zutreffender, denn die Handlung entspricht ungefähr der eines bürgerlichen Lustspiels jener Zeit. Das Stück spielt bei Paris, im Landhause eines reichen Finanzmannes. Der vermeintliche Nebenbuhler ist der Parlamentsrat Farfadet, der der Braut des Offiziers Saint Val, Julie d'Ornencourt, den Hof macht, um ihre Fürsprache bei seinem Liebeswerben um ihre Tante, die junge Witwe Mad. Doligni, zu erlangen. Saint Val und Farfadet kommen hart hintereinander, bis die kluge Kammerzofe Nerine die Aufklärung herbeiführt, worauf unter Freundschaftsschwüren die Versöhnung erfolgt.

Auch die in demselben Jahre aufgeführte Balletpantomime »l'amant jardinier« von Lauchery, Musik von Verschiedenen gehört in das Stoffgebiet des Lustspiels. Hier handelt es sich um Dorante, den Liebhaber der schönen Angelique, der sich als Gärtner verkleidet, um sich seiner Geliebten heimlich nähern zu können. Zu komischen Scenen geben darin verschiedene Personen Anlaß, namentlich Geronte, Angeliques Vater, dann das Gärtnerpaar Maturin und Georgette, der Hauslehrer Mamurra und sein Zögling Francillon.

Dem Stoffgebiet des spanischen Schauspiels entlehnt die 1776 gegebene Balletpantomime »Les incidents favorables à l'amour ou le double mariage« von Lauchery und Cannabich ihre Handlung.

Donna Cecilia (Mad. Lauchery) soll auf Wunsch ihres Vaters Don Pedro (Mr. Hamoche) Don Lope de Figuera (Mr. Crux) heiraten, aber sie liebt einen andern, Don Fernando de Xaros (Mr. Legrand), der aus der Ferne herbeieilt, um sich den Besitz der Geliebten zu sichern. Er rettet in einem Walde die verlassene Braut des Don Lope, Donna Beatrice, die Nichte des Vicekönigs von Valencia, (Md. Duboulay) aus der Gewalt von Räubern und erlangt deren Hilfe bei der Vereitelung der bereits begonnenen Vermählung Lopes und Cecilias. Zum Schluß giebt es zwei glückliche Paare: Fernando und Cecilia, und Beatrice und Lope.

Für die meisten dieser großen Ballets mit selbständiger Handlung wurden gedruckte Scenarien herausgegeben, die das Publikum über den Gang der Handlung durch Inhaltsangabe der einzelnen Scenen aufklärten und meist auch die Namen der Mitwirkenden enthielten. Nicht alle diese gedruckten Libretti der am kurpfälzischen Hofe getanzten Balletpantomimen haben sich erhalten.

Auch in der französischen Komödie und im deutschen Schauspiel verlangte man Ballet zu sehen, hier vertrat es die Stelle des Nachspiels. Verschiedene Balletmitglieder waren zugleich in der französischen Komödie beschäftigt, und als es sich später um die Begründung eines deutschen Theaters handelte, wurde Umschau in den Reihen des Ballets gehalten, um tüchtige Darsteller aus einheimischen Kräften heranzubilden.

Zu der Gattung der Ballets gehören auch die pantomimischen Harlekinaden, die im ersten Jahrzehnt der Regierung Karl Theodors sehr beliebt waren, die aber auch noch in den letzten Jahren der Mannheimer Zeit erscheinen, z. B. 1776 die Balletpantomime »Arlequin empereur de Chine«, die noch Marchand auf seinem Repertoire hatte. Auch noch zu Dalbergs Zeit wurden derartige Ballets am Mannheimer Theater aufgeführt.

In der ersten Zeit Karl Theodors war der Harlekinade, die an Stelle der extemporierten Komödie trat, eine sehr große Rolle unter den Hofvergnügungen eingeräumt, wie sich aus den erhaltenen „Textbüchern" schließen läßt. Ihr Inhalt deckt sich mit dem der Stegreifkomödien; Harlekin ist der Held, der durch seine dreiste Verschlagenheit in allen seinen Liebeshändeln oder sonstigen Abenteuern siegreich die größten Hindernisse aus dem Wege räumt. In dem Textbuch*) der 1747 aufgeführten Pantomime »L'injustice vengée« findet sich der

*) Wir gebrauchen diese Bezeichnung der Kürze halber, obwohl es sich selbstverständlich wie bei den Ballets nur um eine Scene für Scene kurz skizzierende Inhaltsangabe handelt.

Hinweis, daß dieselbe am Geburtstag des Kurfürsten (11. Dez.) im großen Saale des Schlosses von Herren des Hofes gespielt worden sei. Arlequin liebt Colombine, die Tochter seines Herrn Anselme, der ihn aus dem Hause treibt; er geht zum Zauberer Albocant und läßt sich in der Magie unterrichten. Dieser hilft ihm gern gegen den Wucherer Anselme, an dem er sich selbst zu rächen hat, und verschafft Arlequin die Hand Colombines. Ein Ballet von sieben Pierrots diente zur Abwechslung in dieser umfangreichen Komödie, zu der der Hofmusikus Basconi die Musik geliefert hatte. Auch in den folgenden Harlekin-Pantomimen spielt die Zauberei eine Hauptrolle, so in der 1748 zur Carnevalszeit aufgeführten Komödie »Arlequin assassin ou Polichinelle amant disgracé.« Arlequin ist in Not geraten und hat sich aufs Wegelagererhandwerk geworfen. Ein Zauberer, der ihn trifft, unterrichtet ihn in der Magie und verschafft ihm die Möglichkeit, ein anderes Leben zu beginnen. Nach langem Hin und Her gewinnt er Polichinelles Braut, seine Geliebte Colombine als Gattin zu eigen.

In der im gleichen Jahr aufgeführten pantomimischen Komödie »L'amour ennemi de la vieillesse ou le docteur magicien« (mit Musik von Basconi) ergiebt sich der alte Doktor Balouard der Zauberei, um auf diesem Wege die von ihm geliebte, aber einem andern versprochene Tochter Pantalons, Diane, für sich zu gewinnen und einen dritten Liebhaber namens Aurele aus dem Felde zu schlagen. Schließlich entdeckt er, daß der vermeintliche Aurele sein Brudersohn Lucinde ist, und hocherfreut tritt er diesem den Besitz Dianens ab.

Das Jahr 1748, das der Harlekinade am Mannheimer Hof besonders günstig war, brachte noch ein weiteres Stück »La naissance d'Arlequin« (aufgeführt von Hofkavalieren, ebenfalls als »comédie pantomime« bezeichnet), das sich durch einige originelle Züge vor den vorausgegangenen auszeichnet.*)

Pantalon, der für seine Tochter Colombine unter der großen Zahl ihrer Verehrer eine würdige Wahl treffen will, wendet sich um Rat an das Orakel und erhält die sonderbare Antwort, daß Colombinens Gatte von einem Walfisch geboren worden sei. Dieser Walfischgeborene ist aber kein anderer als Arlequin; wie er dazu kommt, von einem Walfisch geboren zu werden, stellt der erste Akt dar. Arlequin ist von wilden Tieren zerrissen worden, ein Wilder findet die Reste und wirft sie ins Meer, wo sie ein Walfisch verschlingt. Da naht Neptun

*) Auch hierzu hatte der Hofmusikus Basconi (Violinist) die erforderliche Musik geschrieben. Derselbe begegnet uns noch 1753—57 als Leiter der Proben zu den Intermezzi, † 1760.

und befiehlt dem Walfisch, den Körper Arlequins wieder von sich zu geben. Nach langem Widerstreben gehorcht der Walfisch und wirft den durch Neptuns Zaubergewalt neugeborenen Arlequin aus seinem Rachen ans Land. Neptun nimmt sich des kleinen Arlequin freundlich an und übergiebt ihn der Obhut der Zauberin Circe, die ihm schnelles Wachstum und hohe Schönheit verleiht. Er wird dann der Liebhaber Colombines und nach Enthüllung seines Abenteuers, dem Orakel zufolge auch ihr Gatte. Das ist nur die Haupthandlung dieses umfangreichen, aus drei Akten und 43 Scenen bestehenden Stückes, in das durch Personen wie Brighella und Polichinelle, die ebenfalls Colombine lieben, und Pantalons Diener Pierrot noch eine Fülle von Nebenhandlung hineinkommt.

Ins Jahr 1749 gehört eine Pantomime, die im Schloß auf der von der französischen Komödie benutzten Bühne von Kindern aufgeführt hatte, denen der Hofmusikus Lebrün*) ihre Rollen einstudiert hatte. Dies Stück betitelt sich: »Arlequin, Paon, Pendule, Statue, Enfant et Ramonneur« und war von Lebrün nach einem italienischen Stoff bearbeitet worden (»refondu, augmenté«). Der Hofviolinist Heymann hatte die Musik dazu geschrieben. In dieser Komödie ist nicht Arlequin der Liebhaber Colombines, sondern sein Herr, Signor Alburci aus Neapel, der mit seiner und Brighellas Hilfe die schöne Tochter Pantalons zu eigen gewinnt. Arlequins tolle Streiche bilden natürlich den Mittelpunkt der ganzen Handlung; er bedient sich der sonderbarsten Verkleidungen, um zur Geliebten seines Herrn und zu seiner angebeteten Lisette zu gelangen, die von Pantalon in strengstem Gewahrsam gehalten werden, wobei Pantalon und sein einfältiger Diener Pierrot sich auf alle mögliche Weise foppen lassen. Zuerst erscheint er als Pfau, dann im Gehäuse einer Pendeluhr, dann als Statue, schließlich als Kind und als Schornsteinfeger, Brighella leistet ihm dabei ebenfalls verkleidet (als Bauer, Uhrmacher, Bildhauer u. s. w.) Hilfe und endlich wird auf diese Weise auch Alburci, der lange Zeit ganz im Hintergrund stehen mußte, in Pantalons Haus eingeschmuggelt.

Im Jahr 1754 lieferte der neuengagierte Kapellmeister Holzbauer die Musik zu einer Harlekinade: »Chacun à son tour«, die zur Feier des Geburtstags der Kurfürstin von einigen Grenadieroffizieren „auf dem churfürstlichen Theatro" am 16. Januar 1754 aufgeführt wurde. Erfindung und Arrangement verdankte man Alexandro d'Inzeo. Auch hier ist Harlekin der Liebhaber Colombines, und seine tollen, teilweise

*) Kann nur der Oboist und spätere Repetitor Alexander Lebrün sein (vermutlich der Vater des 1746 geborenen berühmten Oboisten Ludwig August Lebrün).

auch recht rohen Streiche an deren Vater Geronte und dessen Diener Pierrot füllen die drei Akte des Stückes aus. Für die Verrohung der Harlekinade nur ein Beispiel: am Schluß des ersten Aktes nagelt Harlekin das eine Ohr des schlafenden Pierrot an einem Gartengitter fest und schneidet es dann ab. In demselben Augenblick erscheinen über der Mauer des Gartens die transparenten Worte: Chacun à son tour.

Ein sehr lustiges Vergnügen leistete man sich bei Hofe mit einer Harlekinade, die gegen Ende der fünfziger Jahre aufgeführt wurde. Der Titel lautet: »Nuova burlesca in Pantomima intitolata Arlichino fortunato nell'amore«. Als Verfasser und Leiter wird genannt der Balletmeister Sign. Felici, als Komponist des ersten Akts der junge Violinist Ignaz Fränzl, als Komponist des zweiten Akts der Violinist Johann Toeschi und als Komponist der Ballets der Konzertmeister Christian Cannabich. Das Amüsante bei diesem Stück lag hauptsächlich in der Besetzung der Rollen: den Pantalon spielte der Violinist Ignaz Fränzl, die Colombine die Signora Madalena Felici (wohl Hoftänzerin, aber ebenso wie ihr eben erwähnter Gatte sonst nicht nachzuweisen), den Arlichino der Violinist Johann Toeschi, den Pierotto der Dekorationsmaler Lorenzo Quaglio, den Brighella der Fagottist Sebastian Holzbauer, den Goviello der Clarinettist Johann Hampel. Am Schluß des ersten Akts tanzte Arlichino-Toeschi sicherlich zum Ergötzen seines Publikums ein Ballet und Colombine (Mad. Felici) sang eine Arie. Die Handlung dieses Stückes dreht sich wieder um die Liebe Arlichinos zu Colombine und ihre schließliche Vereinigung, wobei Arlichino außer seiner Schlauheit ein zauberkräftiger Ring zustatten kommt, den ihm der Zauberer Sabino geschenkt hat.

6.

Die Ausstattung der Opern.

Die Unterhaltung eines Hoftheaters von dem umfangreichen, glanzvollen Apparat des Mannheimers war ein kostspieliges Vergnügen für den Fürsten und sein Land. Von Einnahmen war nicht die Rede, da niemals Billets verkauft wurden, und die Theaterbesucher als die Gäste des Hofes erschienen, während die Ausgaben mit den stetig wachsenden Ansprüchen zu einer ungeheuren Höhe anstiegen. In der Blütezeit der Mannheimer Oper kostete jede Neuaufführung und Neuausstattung — neue Opern wurden regelmäßig von Grund aus neu ausgestattet — die Summe von durchschnittlich 40000 Gulden, manche sollen sogar einen Aufwand von 70—80000 Gulden erfordert haben. Jede Wiederholung kostete 500—1000 Gulden, wobei allein die Beleuchtung des Zuschauerraums und der Bühne den hübschen Posten von ungefähr 250—300 Gulden ausmachte.[1]

Zu diesen Ausgaben kamen noch die festen Besoldungen für das Opern-, Komödien-, Ballet- und Arbeiterpersonal, für die Theatermaler u. s. w., die besonderen Gratifikationen, die Stipendien und Reisegelder, sowie die Kostgelder für die Schwetzinger Kampagne.[2] Im Jahr 1745 stand der Besoldungsaufwand für den Hofmusikstab noch ziemlich niedrig; er betrug 24045 Gulden jährlich (nur für das Sing- und Orchesterpersonal). Im Jahr 1759 war derselbe Posten bereits auf 40616 Gulden, also fast um die Hälfte angewachsen. In einer genauen Etatübersicht aus dem Jahre 1776 ist der Hofmusikstab mit 45356 Gulden eingestellt, das Schauspielpersonal mit 11945 Gulden, das Ballet mit 26000 Gulden, wozu noch 20337 Gulden unständige Ausgaben kommen, so daß für dieses Jahr ein Gesamtgagenaufwand von 103638 Gulden resultiert.[3] Auch die Unterhaltung der französischen

Komödie lief stark ins Geld. Dieselbe kostete den Hof nach aktenmäßiger Feststellung im Jahre 1759 die Summe von 34655 Gulden.

Wenn man dazu noch die vielen Tausende rechnet, die Kurfürst Karl Theodor alljährlich an seine Hofmaler und Hofbildhauer, an wissenschaftliche Institute, an wissenschaftliche Sammlungen und an Kunstsammlungen spendete, so wird man leicht überschlagen können, daß dieser kunstliebende Fürst im Lauf seiner langen Regierung viele Millionen für Zwecke der Künste und Wissenschaften ausgegeben hat. Obwohl alle diese Ausgaben ihrer großen Mehrzahl nach dem Vergnügen des Hofes und der Verherrlichung seiner Regierungsthätigkeit dienten, so brachten sie doch dem Lande, das direkt oder indirekt für sie aufzukommen hatte, auch großen finanziellen und ideellen Gewinn. Fast ganz Mannheim lebte von diesem freigebigen Hofe, mit dessen Wegzug man den Zusammenbruch des Wohlstands der Bürger, den Ruin der Stadt herangekommen glaubte. Der rege Fremdenverkehr brachte Geld unter die Leute, und die Neuausstattung und Neuaufführung einer Oper machte sich sicherlich in der ganzen Stadt bis zu den Handwerkern und Wirten bemerkbar.

Zu den hohen Kosten einer solchen Neuaufführung trugen in erster Linie die Neuanschaffungen von glänzenden Kostümen, Dekorationen und die Herstellung komplizierter Maschinerien bei. Von den Akten über all diese Dinge haben sich nur spärliche Überreste vorgefunden.[1] Einiges daraus sei hier mitgeteilt. Im Herbst 1762 wurde die Errichtung eines Bretterschuppens für die große Menge der Dekorationen und Maschinen nötig.*) Ein kurfürstliches Reskript gab die nötigen Befehle hierzu mit der Begründung, daß „die zu bevorstehender opera in Arbeit begriffenen Dekorationen übergewöhnlich groß sein müssen, andurch aber nebst denen vielen Pferdsbrücken und sonstigen Maschinen das Theatrum überhäufet wird, mithin unumgänglich nötig ist, hinter dem Opernhaus an der Wallseite einen Anbau von Brettern zur Aushülf zu verfertigen, jedoch nur solang, als die Opern gespielt werden, stehen zu lassen, wohernach die Bretter und übrigen Materialien wieder zurückgenommen und anderwärts gebrauchet werden können."

Im Winter 1767 stellte sich die Notwendigkeit einer Vergrößerung des Opernhauses heraus, das dann auch im Jahre 1768 durch zwei „Anbäue" (mit einem Kostenaufwand von 12956 Gulden) unter der Bauleitung des Theaterarchitekten Lorenzo Quaglio erweitert wurde.

*) Ein solcher Dekorationsschuppen befand sich 1774 in „der Ausfall" Nr. 12, er sollte 1788 für die Unterbringung von Militärgerätschaften geräumt werden, war aber noch voll von Dekorationen.

Von der Thätigkeit dieses Lorenzo Quaglio giebt eine Eingabe aus dem Jahre 1762 Kunde, worin er um Erhöhung seiner Gage bittet. Er sagt darin u. a.: Es würden „dermalen Schauspiele aufgeführet, dergleichen niemalen, was die große, viele und mühsame Arbeit betrifft, dahier gesehen worden, also daß der Platz selbsten, solche Werke aufzuführen, zu klein sei und vergrößert werden mußte, — bei dergleichen Exhibitionen aber die jedesmaligen Veränderungen der Schaubühne zu erfinden, ins kleine auf das Papier aufzuzeichnen, von danne ins groß denen Malern vorzulegen, auch im Fall der Not mit zu malen, endlich jedes an gehörigen Ort zu setzen und einzurichten, eine Tag und Nacht andauernde, ihn in kurzer Zeit zu Grund richtende Arbeit sei."

Das Holz zu den neuen Dekorationen lieferte der kurfürstliche Materialhof, der auch sonst für die Zwecke des Theaters herangezogen wurde, z. B. als der Kurfürst 1774 anordnete, daß „zu geschwinderer Veränderung deren Dekorationen der hintere Teil des Operntheaters mit sogenannten Frei-Wägen bei ohnehin erforderlicher dessen neuen Belegung eingerichtet werde."

Welche Unmengen von Dekorationsleinwand für neue Opern verarbeitet wurden, geht aus einem Reskript vom Juli 1764 hervor, worin der Lieferungsvertrag von 14965 Ellen Leinwand erwähnt wird, die der Förster von Lohrbach für die neue Oper zum Preis von 9 Kreuzer pro Elle zu Schiff auf dem Neckar nach Mannheim zu liefern hatte; dieser Leinwandposten für eine einzige Oper entsprach also einer Ausgabe von rund 2230 Gulden. Da die erste Sendung der „anfänglichen Prob" nicht genau entsprach, so wurde die Hofkammer angewiesen, 1/4 Kreuzer pro Elle abzuziehen.

Bibienas Nachfolger war um die Mitte der vierziger Jahre Stefan Schenk geworden, von dem eine große Reihe neuer Opern glänzend ausgestattet wurde. Im Jahre 1758 nach Schenks Tod berief der Kurfürst an dessen Stelle den Italiener Lorenzo von Quaglio, dessen Anstellungsdekret vom 16. Dezember 1758 datiert ist.[1] Der Neuberufene trug auf seinem Gebiet wesentlich zu dem von Jahr zu Jahr steigenden Ruhm der Mannheimer Opernaufführungen bei. Er entstammte einer im Dekorationswesen hochberühmten, aus Laino in Oberitalien gebürtigen Familie, die dem deutschen Theater eine ganze Anzahl hervorragender Künstler in diesem Fache geschenkt hat.*)

*) Ein Martin Quaglio, der 1764 aus Wien nach Mannheim berufen wurde und daselbst nur bis 1768 erscheint, scheint keine dauernde Anstellung gefunden zu haben; er war wohl der Bruder Lorenzos.

Lorenzos Vater Johann Maria starb 1765 als kaiserlicher Generalingenieur in Wien; von seinen Neffen und Großneffen haben die meisten sich als Dekorationsmaler am Münchener Theater hohe Ehren errungen. Als Achtundzwanzigjähriger trat Lorenzo in kurpfälzische Dienste, 1778 wurde er zur Belohnung für zwanzigjährige, große Verdienste um das Mannheimer Theaterwesen mit dem Titel eines Hofkammerrates ausgezeichnet.[1] Mannheim verdankt ihm die Erbauung seines Schauspielhauses, das Lorenzo Quaglio in den Jahren 1776/77 aus einem ehemaligen Arsenal umbaute. Seine Neffen Josef und Julius, die Söhne seines Bruders Dominico, die ebenfalls in Mannheim Anstellung fanden, halfen mit bei der architektonischen und malerischen Ausschmückung. Julius Quaglio war bis Ende des Jahrhunderts in Mannheim als Dekorationsmaler des Nationaltheaters thätig, wurde dann aber nach München abberufen und durch Lorenzos Sohn Johann Maria für kurze Zeit ersetzt, der jedoch in Mannheim keine Lorbeern erntete. In den Nachkommen des vorhin genannten Josef Quaglio blüht diese Familie heute noch.

Lorenzo Quaglio bezog in Mannheim die hohe Besoldung von 2000 Gulden, scheint aber fortwährend in gedrückten Verhältnissen gewesen zu sein. Darauf läßt wenigstens eine Eingabe aus dem Jahre 1775 schließen, worin er unter Hinweis auf seine zahlreiche Familie (»sette creature«), häufiges Mißgeschick durch Krankheiten und seine bedrängte Lage (»limitata sorte«) um eine Gratifikation bittet.

Auf die dekorative Ausstattung wurde in der italienischen Oper außerordentlich viel Wert gelegt.*) Sie mußte prunkvoll und abwechslungsreich sein, so verlangte es der festliche Charakter der opera seria. Darum mußte der Textdichter dem Dekorationsmaler nach dieser Richtung hin in die Hände arbeiten. Metastasios Libretti trugen viel zur Erhöhung der Mannigfaltigkeit und Großartigkeit des dekorativen Bildes bei. In einer Zeit, wo sich die französische Tragödie mit einem einfachen Saal oder einer ähnlichen Dekoration für alle fünf Akte begnügte, wo die deutschen Komödianten hinsichtlich der dekorativen Ausstattung ihrer Vorstellungen kaum über die primitivsten Schmierenansprüche hinaus waren, verlangte die italienische Oper eine ganze Serie reicher, farbenprächtiger Dekorationen, einen großen Apparat

*) Welche Wichtigkeit ihr beigelegt wurde, ist schon daraus ersichtlich, daß die neuen Dekorationen und »machine« und die Maler fast in jedem Textbuch einer großen Oper genannt sind. Ja es kommt sogar vor, daß das Textbuch den Namen des Dekorationsmalers mitteilt, ohne irgend eine Angabe über den Textdichter und den Komponisten für nötig zu halten.

komplizierter Maschinen. Das Bedürfnis nach Abwechslung des dekorativen Bildes in der Oper war so groß, daß innerhalb der einzelnen Akte zwei, drei und vier scenische Veränderungen vorgenommen wurden, ohne daß ein halbwegs zwingender Grund vorlag. Das übertrug sich von der opera seria auf die opera buffa, trotzdem diese sonst in vieler Beziehung eine Vereinfachung der theatralischen Mittel anstrebte. Noch in Mozarts Opern findet sich dieser fortwährende, oft regellose Wechsel des Schauplatzes, aber der Zwischenvorhang, den wir heute als zeit- und illusionraubend möglichst zu beseitigen oder fernzuhalten suchen, scheint in der damaligen Zeit keineswegs störend auf das Publikum eingewirkt zu haben.

Mannheim stand, was den äußeren Pomp seiner Opernaufführungen anbelangt, keineswegs hinter anderen Hofbühnen zurück. Ein ganzer Stab von Malern war mit den Leitern des Dekorationswesens an der glänzenden Ausstattung neuer Opern beschäftigt. Sechs- oder siebenmaliger Dekorationswechsel war das Minimum in der großen Oper, doch stieg er gewöhnlich auf 9—10 Mal, dazu kam noch die dekorative Ausstattung von zwei oder drei Ballets, die an demselben Abend gegeben wurden und ebenfalls reiche Mannigfaltigkeit des dekorativen Bildes beanspruchten. Die letzte Scene pflegte besonders prächtig zu sein; meist stellte sie einen festlich geschmückten Tempel dar, in dem ein feierliches Opfer oder etwas dergleichen vorbereitet war. Gärten mit Grotten, Springbrunnen, Tempeln und Statuen, säulengeschmückte Galerien, prachtvoll gezierte Festsäle mit kunstvoll erdachten perspektivischen Effekten, ferner zu wohlberechneter Kontrastwirkung düstere Gefängnisgewölbe — derartige Dekorationen kehren fast in allen Opern dieser Zeit wieder, mögen sie in Ägypten oder in Rom, in Indien oder in Griechenland spielen. Der Charakter des Rococogeschmackes war in allen architektonischen Motiven stärker betont, als es der Schauplatz vertrug. Aber dieser Charakter war ja auch der verzopften und verschnörkelten Musik, wie den gepuderten und bebänderten Darstellern aufgeprägt.

Ganze Scharen von Komparsen waren aufgeboten zur Ausführung der Schlachten und Aufzüge, und das kurfürstliche Militär, das auf blutgetränkten Kampfgefilden wenig Ehre einheimste, konnte wenigstens in den Schlachten und Triumphzügen, die auf den weltbedeutenden Brettern stattfanden, zum Ruhm des Hofes mitwirken.

Im »Cajo Fabrizio« stellt die erste Scene das Forum in Rom dar, die Scene beginnt mit einem Triumphzug des Decius, des Siegers über Pyrrhus. Decius erscheint zu Pferd, begleitet von Liktoren, Sena-

toren, Soldaten, römischen Reitern, Sklaven, Gefangenen, Elefanten u. s. w. Die beliebte Oper »Olimpiade« schließt mit einer prachtvollen Dekoration, die einen Platz vor dem Tempel des olympischen Zeus darstellt, eine lange Treppe führt hinauf, man sieht den großen Opferaltar und den heiligen Olivenhain. In »Hysipyle« erscheint ein Seehafen mit landenden und abfahrenden Schiffen. Strandende Schiffe, Seestürme wurden mit allen der damaligen Maschinerie zu Gebote stehenden Mitteln vorgeführt. In der tauridischen Iphigenie 1764 wurde der Schiffbruch des Orest und des Pylades zu Anfang der Oper scenisch dargestellt.

Von dieser Oper, die noch keineswegs die größte und schwierigste der in Mannheim gegebenen war, sei noch folgendes über die Scenerie mitgeteilt. Der erste Akt spielt zuerst im heiligen Hain der Diana, rechts erblickt man die Façade des Tempels, im Hintergrund das Meer mit zerrissenen Klippen, die sich nach links hinziehen. Auf der Kuppe eines Felsens steht ein Wachturm zum Schutz gegen feindliche Überfälle. In der 3. Scene verwandelt sich der Schauplatz in eine Badegrotte des Palastes mit Springbrunnen und anderen Wasserkünsten. Die 6. Scene führt vor den Palast, zur Rechten erhebt sich der Thron auf einer Estrade, im Hintergrund sind die vergitterten Verließe der wilden Tiere. Zunächst glänzender Aufzug des Merodate, der auf einem von 4 Bestien gezogenen Wagen erscheint. Die 9. und 10. Scene spielen in einem Innenhofe des Palastes. Der 2. Akt spielt zuerst in einem Gemach, dann in einem prächtig erleuchteten Saal des Palastes mit der Statue der Concordia und bringt schließlich als effektvollen Kontrast ein finsteres, schreckliches Turmgefängnis. Der 3. Akt zeigt zunächst ein »ritiro delizioso« in den königlichen Gärten, die dritte Scene versetzt in die schreckliche unterirdische Opferstätte des Tempels, die von einem schwachbrennenden Licht erhellt wird, das Sphinxe halten. In der Mitte ist ein Dreifuß, auf der einen Seite eine Treppe, auf der anderen sind die Waffen und Rüstungen der hier Geopferten aufgestapelt. Hier sollen Orest und Pylades geopfert werden, da erfolgt die Wendung durch Iphigenie; die 9. Scene führt uns in den prächtigen Tempel der Göttin, deren Standbild weggenommen ist. Zum Schluß brennt der Tempel, alles bricht zusammen und den Augen des entsetzten Thoas zeigt sich im Hintergrunde das Meer mit der entkommenden Iphigenie, Orest und Pylades.

Von all den prächtigen Dekorationen der Bibiena, Schenk und Quaglio ist nichts auf unsere Zeit gekommen. Die meisten blieben nach der Einstellung der Mannheimer Oper im Opernhaus,[1] vermoderten

hier oder gingen bei dem großen Brande 1795 in Flammen auf. Einen Teil benutzte das Nationaltheater zur Zeit Dalbergs, ein anderer war nach Schwetzingen verbracht worden, um daselbst bei etwaigen Aufführungen benutzt zu werden.[1]

Dieser hochentwickelten Dekorationskunst trat ein wichtiger Faktor des Bühneneffekts hemmend zur Seite, da er sich noch in den ersten, primitivsten Anfängen befand: die Beleuchtung. Die ungeheuren Fortschritte und Umwälzungen, die auf dem Gebiet des Bühnen-Beleuchtungswesens im Lauf der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts erfolgten, haben bewiesen, von welcher Wichtigkeit ein gut und schnell funktionierender, für die mannigfachsten Nüancen und Übergänge zu verwendender Beleuchtungsapparat für die vollkommene Wirkung des dekorativen Bildes ist. Erst die moderne Beleuchtung vermochte dem dekorativen Bilde lebensvolle Natürlichkeit, wechselnde Farbenstimmung zu verleihen. Wie aber sah es mit der Beleuchtung auf den Bühnen des vorigen bis in die ersten Dezennien unseres Jahrhunderts aus? Mit Unschlittlichtern, Talgkacheln und Öllampen mußte man sich behelfen. Übergänge vom Tag zur Nacht waren fast ganz unmöglich. Vor den Talgkasten und Lichtnäpfen, die zur Rampen- und Koulissenbeleuchtung dienten, war gewöhnlich ein in Scharnieren befestigtes Brett angebracht, das aufgezogen und niedergelassen werden konnte und so die freie Wirkung der Lichtstrahlen hemmte, oder wieder zuließ. Dadurch war wenigstens das Auslöschen und Wiederanzünden vermieden. Der Verbrauch an Kerzen zur Beleuchtung des Mannheimer Opernhauses und des französischen Theaters (Bühne und Auditorium) betrug nach einem Anschlag für das Jahr 1763: 30470 Kerzen, ungerechnet die Talgkacheln und Öllampen.[2] Das Wachs hierzu wurde von der kurfürstlichen Proviantkammer ohne besondere Verrechnung geliefert. Der Hauptbeleuchtungseffekt lag in transparenten Dekorationen, sowie im Gebrauch von Blitzlicht, bengalischem Feuer, überhaupt von Feuerwerkskörpern.

Zu dem glanzvollen Eindruck der Mannheimer Aufführungen mußte auch das Kostüm mitwirken. Die ersten Künstler des Hofes waren bei Neuausstattungen mit den Entwürfen der Kostüme für die Mitwirkenden vom Inhaber der ersten Rolle bis zum letzten Statisten herab beschäftigt. Die Thätigkeit dieser Kostümzeichner erschien öfters so wichtig, daß ihrer im Textbuch ausdrücklich gedacht wird. So ist mehrfach der Hofbildhauer August Egel als derjenige genannt, dem man die neuen prächtigen Kostüme verdankte. Eine Schar von Opernschneidern war angestellt, um die Ideen des Künstlers mit Nadel und Scheere in die Wirklichkeit umzusetzen.[3]

Angehörige aller möglichen Länder und Völker betraten in der Oper und im Ballet die Bühne. Aber ebenso wie die Griechen und Römer, die Inder und die Ägypter in Metastasios Dichtungen und in der ganzen opera seria nichts anderes waren als Menschen des achtzehnten Jahrhunderts, so erschien auch das Kostüm, das sie maskierte, nichts weniger als historisch und echt. Das realistisch echte Bühnenkostüm ist ja erst eine Errungenschaft unseres Jahrhunderts. Noch 1792 war am Mannheimer Nationaltheater eine Kleiderordnung mit genauen Detailvorschriften für die einzelnen Rollenfächer nötig, worin gegen manche alteingewurzelte Fehler zu Felde gezogen wurde.[1] Die Helden und Heldinnen der Bühne des vorigen Jahrhunderts erschienen teils in der Mode ihrer Zeit, teils in einem Mischkostüm von Rokoko und Antike. Symbolische Zuthaten: ein Panzer, ein Helm, ein Mantel, ein Fell oder etwas derartiges mußte dem Phantasiekostüm den Charakter des Griechen, Römers, Scythen u. s. w. geben. In der Hauptsache waren sich diese Bühnenkostüme alle gleich: möglichst viel Sammet, Seide und Spitzen. Reifrock, Puderperrücke, Bänder- und Federnschmuck — das waren ihre stereotypen, unvermeidlichen Bestandteile. So erschienen Achill und Antigone, Alexander und Iphigenie, Herkules und Dido und alle die übrigen Helden und Heldinnen der Oper wie der Komödie.[2] Noch 1781 eifert Schink gegen die unsinnige Kostümierung am Wiener Theater, wo nach seinem Ausdruck die Helden des Altertums bebändert, frisiert und eingepudert wie die Seiltänzer erschienen. Er schreibt: „Wenn ihre Ariadnen und Medeen nur recht brav von Gold und Silber strotzen, wenn sie nur mit Quasten, Fransen und Flittern belastet sind, wenn sie sich nur in einem mächtigen Reifrock spreizen lassen können, so meinen sie recht köstlich fürs Auge gesorgt zu haben!“[3] In Mannheim begann nur allmählich eine Läuterung des Geschmacks Platz zu greifen, denn noch 1778 gelegentlich einer Aufführung des Rousseau'schen Pygmalion auf Marchands Bühne schrieb Stengel, es sei eine unbegreifliche Sorglosigkeit, die Galathea erscheinen zu lassen „in der Tracht einer Pariser Operntänzerin mit einem Aufsatze à la Hérisson, einer Schnürbrust, einem Reifröckchen, mit drei Zoll hohen Absätzen und krystallenen Schnallen à la Artois auf den Schuhen, mit einem Worte eine Galathea, so wie sie die Göttin nur in dem Augenblick des Fluches über den menschlichen Verstand hätten beleben können.“[4]

Es wurde 1775 als ein Ereignis gepriesen, als in Gotha zum ersten Mal eine Ariadne in echt griechischem Kostüm die Bühne betrat.[5] Denn bei den Damen des Theaters war die Emanzipation von Putz und Mode am schwersten zu erreichen.

7.

Die Kirchenmusik, Georg Joseph Vogler.

Über die Pflege der geistlichen Musik am Mannheimer Hofe ist es viel schwieriger Detailkenntnis zu erlangen, als bei der Oper. Direkte Quellen fehlen fast gänzlich; nur etwas über ein Dutzend erhaltene Textbücher von Oratorien geben uns wenigstens über diesen Zweig der kirchlichen Musikpflege einige Anhaltspunkte.

Seitdem die Neuburger den kurpfälzischen Thron bestiegen hatten, war der Katholicismus die Religion des Hofes; durch den katholischen Kultus wurden an die Mitglieder der Hofmusik bedeutend gesteigerte Anforderungen gestellt, sie hatten nun bei allen kirchlichen Festen in der Hofkirche durch Aufführung von Messen, Vespern, Litaneien und kleineren kirchlichen Werken mitzuwirken. Die Gesangssolisten, das Orchester, ein Chor und eine Orgel waren hierzu fast immer erforderlich. Die ständig wiederkehrenden Haupttage solcher kirchenmusikalischer Aufführungen waren zur Zeit Karl Theodors folgende: 17. Januar Geburtstag der Kurfürstin: Tedeum, Karfreitag: musikalisches Hochamt, Abends Oratorium, Ostern und Pfingsten: musikalisches Hochamt mit Tedeum, Allerseelen: Trauerabsolution, 4. Nov. Namenstag des Kurfürsten: Hochamt mit Tedeum, 19. November Namenstag der Kurfürstin und 11. Dez. Geburtstag des Kurfürsten: ebenso. Weihnachten: Christmette, Tedeum, Gloria in excelsis, Sylvester: Tedeum u. s. w.

Die Teilnahme des Hofs an den kirchlichen Feierlichkeiten war genau geregelt. Die Hofkalender geben darüber Tag für Tag Auskunft. Für die Karwoche galten z. B. folgende Bestimmungen. Der Hof erschien von Palmsonntag bis Karsamstag in Trauer. An den ersten Tagen der Karwoche war Morgens Hochamt, Nachmittags gegen 4 Uhr wurden die sog. Tenebræ oder Trauermetten »musicaliter«

in Gegenwart der höchsten Herrschaften gehalten. Am Gründonnerstag nach dem Hochamt fand im Rittersaal des Schlosses die herkömmliche Ceremonie der Fußwaschung von 12 Greisen durch den Kurfürsten statt; Abends wurden wieder die sog. Tenebræ gesungen. Den Morgen des Karfreitags füllten kirchliche Ceremonien aus, Nachmittags 4 Uhr war Trauermette, Abends 8 Uhr ein Oratorium in der Schloßkirche. In dieser Weise war für jeden Feiertag genau das Hofceremoniell bestimmt. Diese kirchlichen Aufführungen machten einen wichtigen Teil des musikalischen Lebens in Mannheim aus; sie waren ebenso berühmt wie die Opernaufführungen. „Ich wollte lieber ein paar Finger als die Christmette in der Hofkirche zu Mannheim verlieren — schreibt Wieland 1777 an Merck — das ist für mich eine fête, die über alle Fêten und Opern geht."

Diese Aufführungen fanden in der Schloßkirche statt, die im linken Flügel des mittleren Schloßhofs gelegen ist. Dann aber auch in der größeren und prächtigeren Jesuitenkirche, die durch das Jesuitenkolleg (jetzt Gymnasium) in Verbindung mit dem linken Schloßflügel steht. Die einheimischen Komponisten, Kapellmeister und Organisten sorgten in erster Reihe für die Menge der erforderlichen Oratorien, Messen und der kleineren gottesdienstlichen Werke. Doch ist auch hier jene liberale Vielseitigkeit zu konstatieren, die von dem Opernrepertoire der Blütezeit gilt. Grua, Richter, Hasse, Holzbauer, Wagenseil, Sales und Ritschel sind die Namen, die uns in den noch vorhandenen Oratorientexten, von denen dasselbe wie von den Operntextbüchern gilt, hauptsächlich entgegentreten.

Das frühste Oratorium, von dem uns ein erhaltenes Textbuch Kunde giebt, fällt in die Jahre 1718—20 und wurde in Heidelberg aufgeführt. Es betitelt sich »Il cuore umano« und hatte Fortunato Chelleri zum Komponisten. Chelleri, der aus Parma stammte, und dem die italienischen Bühnen zu Anfang des Jahrhunderts eine Reihe von namhaften Opern verdankten, begegnet uns 1723 als Hofkapellmeister in Würzburg, 1725 als Hofkapellmeister in Kassel, 1731—34 als Hofkapellmeister in Stockholm, er starb in Kassel 1757 im Alter von 79 Jahren. Über seine Beziehungen zum kurpfälzischen Hofe war nichts zu ermitteln. Das obengenannte Werk ist ausdrücklich als Oratorium bezeichnet, seine Aufführung am Hofe zu Heidelberg ist durch das Textbuch bezeugt. Der Inhalt ist weniger religiöser, als moralisierend-allegorischer Art. Das menschliche Herz, die Liebe, der Zorn und die Grazia treten als „Interlocutori" auf. Zu ihnen gesellt sich am Schluß des zweiten Teiles ein Chor. Die Liebe und der Zorn

streiten sich um den Besitz des menschlichen Herzens. Die „Grazia" tritt vermittelnd zwischen beide und weist ihnen ihre Aufgabe zu, sie dämpft das stürmische Wesen der Liebe und mildert den Ansturm des Zornes.

Ein Werk des Hofkapellmeisters Wilderer, das Oratorium »Il trionfo di Placido« wurde in der Fastenzeit des Jahres 1722 bei Hofe aufgeführt. Es behandelt das Märtyrerschicksal des Römers Placidus, der sich zum Christentum bekehrt hat und vom Kaiser Hadrian ungeachtet seiner Verdienste als römischer Feldherr zum Tode verurteilt wird, weil er sich weigert, den heidnischen Göttern zu opfern. Er soll wilden Tieren preisgegeben werden, aber als diese zitternd vor ihm zurückweichen, befiehlt der Kaiser, ihn samt seiner Gattin und seinen Söhnen, die er kurz vorher wiedergefunden hatte, in einen glühenden Stier aus Erz zu werfen. Ein Chor von Engeln verkündet den seligen Heimgang der Märtyrer und ihre Aufnahme in die himmlischen Gefilde. Das Ganze zerfällt in zwei Teile, sowie in Recitative, Arien, einige kleine Duettsätze und einige Chöre: im ersten Teil ein Chor römischer Soldaten, im letzten Teil der schon erwähnte Engelchor.

Im Jahre 1724 begegnet uns in Mannheim ein geistliches Drama „Esther", komponiert vom Kapellmeister Wilderer und aufgeführt am Geburtstage der Prinzessin Elisabeth. Eine scenische Wiedergabe steht außer Zweifel, denn im Textbuch ist Alessandro Bibiena als Maler der dabei verwendeten Dekorationen genannt. Wo jedoch diese Aufführung stattgefunden hat, war nicht festzustellen. Denn eine wirkliche Bühne gab es damals noch nicht in Mannheim. Bei einer früheren Aufführung in Heidelberg (es existiert ein zweites, leider undatiertes, aber in Heidelberg gedrucktes Textbuch desselben Werkes) scheint die Esther nur als Oratorium aufgeführt worden zu sein, darauf deutet der Zusatz »cantarsi« auf dem Titelblatt. Auffällig bleibt allerdings die Lokalbezeichnung des zweiten Akts: königlicher Garten, aber daraus darf ebenso wenig wie aus der Einteilung in Scenen auf eine scenische Wiedergabe geschlossen werden.

Am Abend der Karfreitags 1732 wurde in der neuen Schloßkirche ein Passionsoratorium aufgeführt »Cristo pendente dalla croce«, von einem unbekannten Komponisten, mit italienischem Text wie die Esther und alle folgenden. Die Jesuiten spielten in Mannheim und besonders am Mannheimer Hofe eine wichtige Rolle, darum darf es uns nicht verwundern, wenn am Karfreitag 1740 ein Oratorium »La conversione di San Ignazio« zur Verherrlichung ihres

Ordensstifters und Schutzpatrons, des hl. Ignatius von Lojola aufgeführt wurde. Der Tenorist Lorenzo Santorini, zugleich Hofpoet und kurf. Sekretär, hatte den Text hierzu geschrieben, die Musik der Kapellmeister Carlo Pietro Grua. Ignatius ist bei der Belagerung von Pampeluna verwundet worden; auf seinem Krankenlager liest er Heiligenlegenden und wird dadurch zu seiner neuen Laufbahn als Streiter Jesu bekehrt. In diesem Oratorium wirken außer dem heiligen Ignatius folgende allegorische Personen mit: La grazia divina, angelo custode, la religione und onore mondano; ferner ein Chor christlicher Tugenden. Von Grua rührte auch die Komposition des im folgenden Jahre, 1741 aufgeführten Oratoriums »Bersabea ovvero il pentimento di David« her. Nach dem Druckjahr des Textbuches würde ebenfalls ins Jahr 1741 das den biblischen Stoff von Deborah behandelnde Oratorium »Jaele« fallen, zu dem Lorenzo Santorini den Text, Kapellmeister Grua die Musik geschrieben hatte. Erst aus dem Jahre 1748 liegt uns wieder ein Oratorientext vor: »La deposizione dalla croce di Gesù Cristo«. Die Dichtung war von Pasquini verfaßt, die deutsche Übersetzung, die dem Textbuch beigegeben wurde, hatte der Regierungskanzlist Karl Zuccarini besorgt, als Komponist ist Franz Xaver Richter genannt, welcher damals als Bassist in der kurfürstlichen Hofkapelle angestellt war. Der Aufbau dieses Werkes ist charakteristisch für die Oratorien dieser Zeit. Das Ganze ist scenisch gedacht, der Kalvarienberg ist nach einem ausdrücklichen Hinweis des Textbuchs als Schauplatz anzunehmen; die solistischen Dialoge der »Interlocutori« stehen durchaus im Vordergrund wie in der Oper; der Chor (Jünger Jesu) tritt nur dreimal in Thätigkeit, am Anfang und am Schluß des Werkes, sowie am Ende der ersten Abteilung. Die Scenen der Kreuzabnahme, Balsamierung und Grablegung sind sehr breit behandelt; Johannes, Magdalena, Joseph von Arimathia, Nicodemus und Simon Cyrenäus sind dabei beteiligt. Lange Schmerz- und Klage-Ergüsse wechseln ab mit Partien allgemein erbaulichen Inhalts. Der große Schlußchor ist ganz allgemein gehalten, indem er an die Klage über des Erlösers Tod und Wunden einen Preisgesang auf Gottes unendliche Liebe anschließt.

Ein sehr beliebter Oratorienstoff jener Zeit war das Gleichnis vom verlorenen Sohn. Claudio Pasquini hatte daraus einen Oratorientext geformt »Il figliuolo prodigo«, der häufig komponiert und z. B. schon 1735 in Wien mit der Musik des Ignaz Conti aufgeführt wurde. Für die Aufführung in Mannheim am Karfreitag 1742 hatte Kapellmeister Grua die Musik geliefert. Dieses Werk wurde 1749

wiederholt. Außer dem Vater und den beiden Söhnen des bibliſchen Gleichniſſes kommen darin als allegoriſche Perſonen die Liebe und die Hoffnung vor, ferner ein nur ſpärlich verwendeter Chor von Dienern des Vaters.

Einer der beliebteſten Oratorientexte jener Zeit war Metaſtaſios »Sant'Elena al Calvario« (die heil. Helena auf dem Kalvarienberg), dem ſich in der That dichteriſche Schönheit nachrühmen läßt. Helena pilgert nach Jeruſalem und beſucht die heiligen Stätten, auf Golgatha findet ſie die drei Kreuze, ein Wunder offenbart ihr das, an dem der Erlöſer geſtorben. Am Karfreitag 1750 wurde dieſes Werk in Mannheim aufgeführt und zwar mit der Muſik, die Carl Peter Grua dazu geſchrieben hatte.

Im Jahre 1753 erſchien Joh. Adolf Haſſe, der bedeutende Dresdener Kapellmeiſter und Komponiſt, mit ſeinem Oratorium »La conversione di Sant'Agostino«, zu dem ihm die kunſtſinnige Kurfürſtin Maria Antonia von Sachſen (die auch Komponiſtin und Sängerin war) den Text geliefert hatte. Es wurde 1750 in Dresden zum erſten Mal aufgeführt, kam alſo verhältnismäßig ſchnell in die kurpfälziſche Reſidenz. Es machte die Runde durch die muſikaliſche Welt; München, Leipzig, Rom, Berlin (zur Einweihung des neuen Palais 1768) und viele andere Orte führten es auf. Fürſtenau hebt aus dieſem berühmten Haſſeſchen Werke beſonders hervor ein ſchön gearbeitetes und innig empfundenes Soloquartett mit Chor am Schluß des erſten Teils und den Schlußchor als einen der wenigen figurierten Chöre in Haſſes Oratorien.[1]

Der Mannheimer Haſſe, Kapellmeiſter Ignaz Holzbauer, brachte bereits im erſten Jahr nach ſeiner Berufung 1754 eines ſeiner kirchlichen Werke in Mannheim zur Aufführung. Es war das Paſſionsoratorium in zwei Teilen »La Passione di Gesù Cristo«. Ein weiteres Oratorium von Holzbauer kam 1757 zur Aufführung; es war ſein »Isacco«. Leider iſt mir weder die Partitur der Paſſion, noch die des Iſaak zu Geſicht gekommen.

Von dem 1760 zum erſten Mal aufgeführten Oratorium »La Betulia liberata« von Holzbauer wird weiter unten noch die Rede ſein. Durch Holzbauers Beziehungen zu Wien iſt es vielleicht zu erklären, daß 1761 das vom Abbate Pizzi gedichtete Oratorium »Il roveto di Mose« aufgeführt wurde, deſſen Komponiſt der am Wiener Hof angeſtellte und als Schüler des J. J. Fux bekannte Georg Chriſtoph Wagenſeil war. Für die Karfreitagsaufführung des folgenden Jahres 1762 hatte Mattia Verazi, der Mannheimer

Hofdichter, einen Text geliefert, »Giefte« (Jephta) betitelt, dessen Komposition von Pompeo Sales herrührte, der im Textbuch als Kapellmeister des Fürstbischofs von Augsburg (damals Prinz Joseph von Hessen-Darmstadt) bezeichnet wird.

Denselben Text hat auch Holzbauer komponiert, wenigstens geht eine in der Musikbibliothek des Mannheimer Theaters befindliche abschriftliche Partitur eines auf den Verazischen Text komponierten Giefte unter Holzbauers Namen. Wann diese Komposition in Mannheim aufgeführt wurde, konnte bei dem Mangel eines darauf bezüglichen Textbuches nicht festgestellt werden. Was Sulzer dem berühmten Graunschen Oratorium „der Tod Jesu" vorwarf: die meisten Arien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; fast eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beinahe wollüstige Putz der Melodien und an einigen Orten sogar Spielereien, die die Empfindung töten, Passagen, die sich zu jeder Leidenschaft gleich gut schicken, weil sie gar nichts sagen[1] — das gilt von den meisten kirchlichen Werken des vorigen Jahrhunderts. Sie führten den italienischen Opernstil in die Kirche ein, die Bravourarie stand in ihrem Mittelpunkt, nicht im Chor lag, wie es im Oratorium der Fall sein soll und in den großen Werken Bachs und Händels auch der Fall ist, das Schwergewicht der Komposition. Diese Oratorien der Hasse, Graun, Holzbauer u. s. w. waren Ariensammlungen mit endloser Recitativverbindung und spärlicher Ensembleunterbrechung. Von den meisten gilt, was man auch von den Opern jener Zeit sagen kann, sie waren der Gesangsvirtuosen wegen da, mit Rücksicht auf sie, oder in Abhängigkeit von ihnen geschaffen.

Ein Einblick in die Partitur des Oratoriums »Giefte« (Jephta) von Holzbauer bestätigt das Gesagte vollkommen. Die Musik ist ebenso wie das Textbuch durchaus opernhaft. Jede der „auftretenden" Personen (Giefte-Tenor, Simmaco—Alt, Fineo—Baß, Storge und Sejola—Sopran) hat ihre dankbaren Nummern. Der Chor tritt übrigens in diesem Werk etwas mehr in Thätigkeit als sonst. Ein vierstimmiger Chor eröffnet und schließt den ersten Teil, der außerdem noch einen dreistimmigen Frauenchor mit Solo Sejolas, der Tochter Jephtas, enthält. Im zweiten Teil fällt der dreistimmige Chor von Sejolas Begleiterinnen in den Gesang Sejolas »Ed il suon di tue querele« ein, und ein vierstimmigen Chor, wie die anderen von mäßiger Ausdehnung schließt das Werk mit dem Preis Gottes.

Am Karfreitag des Jahres 1766 wurde in Mannheim ein neues Oratorium Holzbauers »Il giudizio di Salomone« aufge-

führt, 1767 das Oratorium »Gioas re di Giuda« von Johann Ritschel, einem Angehörigen der Mannheimer Kapelle, der seit Mitte der fünfziger Jahre unter den Violinisten, 1764 als Vicekapellmeister erscheint und nach 1767 nicht mehr vorkommt. Die Musikbibliothek des Mannheimer Theaters besitzt von ihm zwei Miserere in Partitur, in Es-dur (1764) und G-dur (1766). Ins Jahr 1768 fällt die Aufführung des Oratoriums »Nabucodonosore«, dessen Komponist nicht genannt ist. 1769 erschien Hasses Passionsoratorium »I Pellegrini al santo sepolcro«. Fürstenau[1] hebt aus diesem berühmten Werke folgende besonders bemerkenswerte Nummern hervor: Das den ersten Teil beschließende, frei gearbeitete Quintett „le porte a noi diserra Jerusalem beata“ voll Empfindung und Anmut, ferner im zweiten Teil die Baßarie des Guida „D'aspri legato“ mit dem sich daran schließenden großen obligaten Recitativ des Teotimo (Alt). Außer dem genannten Quintett und einem den zweiten Teil abschließenden vierstimmigen Chor von mäßiger Ausdehnung „Pellegrino è l'uomo in terra“ besteht dies Oratorium nur aus Arien, die in der üblichen Weise durch Vermittlung von Recitativen aneinandergereiht sind. Diese Arien tragen durchweg konzertmäßig-virtuosenhaften Charakter, der Inhalt ist religiös-erbaulich.

Erst aus dem Jahre 1774 ist uns wieder ein Oratorium bekannt geworden, nämlich Holzbauers »Betulia liberata« (Judith). Dies Werk wird in dem Textbuch aus dem genannten Jahre als »nuova composizione« bezeichnet, doch trägt die in der Musikbibliothek des Mannheimer Theaters vorhandene Partitur (die aus dem Besitz des Intendanten v. Venningen mit vielen anderen Werken zu Anfang dieses Jahrhunderts dahin überging) den chronologischen Vermerk: 1760. Und in der That existiert ein Textbuchdruck, der dem Jahre 1760 angehört. Das Werk scheint also damals zuerst aufgeführt und 1774 wiederholt worden zu sein. Der erste Band der genannten Partitur ist vielleicht Autograph des Komponisten, während der zweite von der Hand eines Kopisten herrührt. Dies Oratorium, dessen Libretto von Metastasio herrührt und auch von Mozart komponiert wurde, behandelt die Geschichte der Judith (die Ermordung des Holofernes wird natürlich nur erzählt) und verbindet damit die Bekehrung des ungläubigen Ammoniterfürsten Achior. Außer der Judith, der drei große und dankbare Arien primadonnenhaften Zuschnitts zugeteilt sind, treten auf: die Häupter des Volkes von Betulia: Ozia (Sopran), Chabri (Alt) und Charmi (Tenor), Amital, eine vornehme Israelitin, und Achior (Tenor). Der Chor hat schöne, wenn auch nicht sehr umfangreiche

Aufgaben, unter denen der Wechselgesang mit Ozia im ersten Teil »Pietà se irato sei« und der Wechselgesang mit Judith im zweiten Teil »Lodi al gran Dio« neben den Schlußchören der beiden Teile zu wirkungsvoller Geltung kommen. Der Grundcharakter des ganzen Werkes ist opernhaft wie der des »Giefte«.

Auch als Komponist von Messen und kleineren kirchlichen Werken erwarb sich Holzbauer Verdienste um das musikalische Leben Mannheims. Schubart äußert sich über Holzbauers Kirchenstil nicht besonders günstig:[1] „Seine Fugen und Allabreven jagen so furchtsam durcheinander und die Harmonie in denselben ist so dünne, daß man wohl sieht, Holzbauer habe den Kontrapunkt nicht tief genug studiert.“ Ein Miserere Holzbauers hat bekanntlich Mozart für eine Aufführung in Paris 1778 bearbeitet, d. h. drei Chöre, einige Solostellen und ein Soloquartett neu hinzugeschrieben; aber auch in dieser Form hatte das Werk in Paris keinen rechten Erfolg. Von diesen Ergänzungen Mozarts scheint sich nichts erhalten zu haben.[2]

Nicht nur an Karfreitagen wurden Oratorien aufgeführt, sondern auch an anderen hohen Feiertagen. Am Tage Allerheiligen 1777, wenige Monate bevor das reichentwickelte Mannheimer Musikleben durch die Übersiedelung des Hofes nach München eine jähe Katastrophe erlitt, fand eine der merkwürdigsten kirchenmusikalischen Aufführungen des damaligen Mannheim statt. Es war eine Aufführung von Händels „Messias.“ Wir sind erstaunt, an einem Hofe, dessen musikalisches Leben von italienischen und italianisirenden Komponisten beherrscht wurde, plötzlich ein Händelsches Werk auftauchen zu sehen, um so mehr, als diese Mannheimer Aufführung des Messias die zweite in Deutschland überhaupt war, der die in Hamburg 1775 voranging und die in Schwerin 1780 folgte. Erst im Lauf der achtziger Jahre schlossen sich daran weitere Aufführungen des Messias in Deutschland. Es läge nahe, an eine Vermittlung des Londoner Bach zu denken, dessen Beziehungen zu Mannheim früher erwähnt wurden, doch lassen sich keine sicheren Anhaltspunkte für diese Annahme finden. In England datierte der vollständige Triumph des Messias erst von ungefähr 1750 an.

Die Mannheimer Aufführung von 1777 gewinnt noch durch zwei Thatsachen an Merkwürdigkeit: durch die Anwesenheit Mozarts und durch den totalen Mißerfolg des Werkes. Mozart wohnte am Tag nach seiner Ankunft in Mannheim, am 31. Oktober, der Hauptprobe des Messias bei, verließ dieselbe aber vor Beendigung des Oratoriums, das keinen Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheint. „Das Ora-

torium, welches man probirt — schrieb er am gleichen Tag an seinen Vater — ist vom Händel, ich bin aber nicht blieben. Denn man hat vorher einen Psalm Magnificat probirt vom hiesigen Kapellmeister Vogler, und der hat schier eine Stunde gedauert." Über die Aufführung am 1. November schreibt Mozart gar nichts, dagegen existiert ein allerdings tendenziöser Bericht in Voglers Monatsschrift „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule", welcher folgendes mitteilt:[1] Der 1. November 1777 habe den Mannheimer Kennern Gelegenheit gegeben, die Simplicität eines Händel zu beurteilen; „von unseren besten Sängern und Instrumentisten ward sein so hoch gerühmtes Oratorium der Messias aufgeführt. Bei allen war der Wetteifer recht merklich, den belohnenden Beifall des gegenwärtigen Hofes ganz zu verdienen: aber was geschah! Alle Zuhörer gähnten. War dieses ein Zeichen von verderbten Organen, so haben wir Mannheimer alle dieses Unglück miteinander gemein. Daß es auch nicht an der Ausführung gefehlet, mag das einhellige Zeugnis aller derer bewähren, die unser Orchester kennen. Was anders als die unerträgliche Trockenheit, nicht edle Simplicität der Musik hat uns in diese tötliche Apathie versenket! Wie auffallend war der Kontrast, als ein Psalm-Magnifikat, das unser zweiter Kapellmeister gesetzt und jener unvollendeten (!) Aufführung unmittelbar nachgefolget, nicht nur uns wieder zum Leben geführet, sondern ein Wonnegefühl in uns erreget hat, das nicht zu schildern ist."

Vogler trug also den Preis über Händel davon, er weckte die bei Händel Entschlummerten wieder auf. Dafür, daß die Aufführung des Messias damals in Mannheim unterbrochen wurde und unvollendet blieb, giebt uns eine andere Stelle der „Tonschule"[2] ein weiteres Zeugnis, worin es heißt: „Es blieb aber beim ersten Teil des Oratoriums, der zweite konnte nicht folgen, weil diese trockene Musik kein Zuhörer aushalten will."

Aus diesen Berichten, die eine bedauerliche Einseitigkeit des Kunstverständnisses verraten, geht deutlich hervor, welch einen bedeutenden Einfluß damals Vogler mit seinen Ansichten und Kompositionen auf den Geschmack des Mannheimer Publikums hatte. Der Abbé Georg Joseph Vogler ist für die letzten Jahre der Mannheimer Residenzperiode eine außerordentlich wichtige Persönlichkeit; dies und seine musikgeschichtliche Bedeutung rechtfertigen es zur Genüge, daß wir etwas näher auf ihn eingehen, wozu sich hier die beste Veranlassung darbietet, da er besonders für die Entwicklung der Kirchenmusik von Wichtigkeit war.

Seit Februar 1777 hatte der alte Holzbauer in dem Vicekapellmeister Georg Joseph Vogler einen Kollegen neben sich, der ihm ein

ebenso unangenehmer Rivale, wie fast dem ganzen Orchester ein unbeliebter Vorgesetzter war. „Er ist ein öder musikalischer Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann; er ist ein Narr, das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht," so schreibt Mozart im November 1777, und die Ansicht des Orchesters spricht aus diesen Worten. Voglers eingebildetes Benehmen, das Mozart äußerst unsympathisch berührte, war der Hauptgrund dieser Abneigung. Er führte damals mit besonderem Stolz die großartigen Titel: päpstlicher Erzzeuge, Ritter vom goldenen Sporn und Kämmerer des apostolischen Palastes, S. Kurf. Durchl. zu Pfalz geistlicher Rat, Hofkaplan und Hofkapellmeister, öffentlicher Tonlehrer und Mitglied der arkadischen Gesellschaft in Rom.[1]

Über Vogler, seine Person und seine Kunst ist von jeher so verschieden und namentlich auf Mozarts mannigfache, sehr ungünstige Äußerungen hin so absprechend geurteilt worden, daß in neuester Zeit von seinem Biographen Prof. Karl Emil von Schafhäutl eine Ehrenrettung versucht wurde, die der unbedingtesten Verehrung und Bewunderung voll ist.[2] Man braucht sich durch alle die Beschönigungsversuche, mit denen Schafhäutl die minder edlen Züge in Voglers Charakter, seine übergroße Selbsteingenommenheit und sein salbungsvolles Strebertum in besserem Lichte erscheinen zu lassen bemüht ist, nicht beirren zu lassen und der mitunter bedenklich hohen Überschätzung der Bedeutung dieses Komponisten und seiner Werke nicht beizustimmen, und kann trotzdem die unleugbaren Verdienste Voglers um die theoretische und praktische Musik anerkennen. Vogler ist bekanntlich der Lehrer Peter Winters, Karl Maria v. Webers und Giacomo Meyerbeers gewesen (außer vielen andern minder hervorragenden Schülern), darf also unser Interesse etwas länger und eingehender fesseln, zumal da er für Mannheims Musikleben, wenn auch nur sehr kurze Zeit, von Wichtigkeit gewesen ist.

Vogler war der jüngste Sohn des aus einer bairischen Müllerfamilie stammenden, in der Kapelle des Fürstbischofs von Würzburg bediensteten Geigenmachers, Violin- und Violoncellspielers Johann Georg Vogler und wurde am 15. Juni 1749 zu Pleichach, einer Vorstadt Würzburgs, geboren. Schon als Knabe zeichnete ihn unerschütterliche Energie und ehrgeizerfüllte Arbeitskraft aus. Er besuchte das Jesuitengymnasium, tagsüber lag er seinen Studien ob und mußte die Nacht zum Verdruß der Nachbarn zu seinen musikalischen Übungen benutzen. An der Universität gründete er ein Liebhaberkonzert. Sein ganzes Streben ging in erster Linie darauf hin, die Priesterweihen zu erlangen.

Aber neben der Theologie bestimmte die Musik seinen Lebensweg. Es zog ihn nach Mannheim, dem damaligen Mittelpunkt der musikalischen Welt. Karl Theodor nahm ihn gnädig auf, belobte sein Spiel — er war von früh auf ein ausgezeichneter Klavier- und Orgelvirtuose — und gab ihm den Auftrag, ein Ballet zu komponieren. Gerade wollte er in Würzburg ins Franziskanerkloster eintreten (Sept. 1770), als er ein Dekret des Kurfürsten Karl Theodor erhielt, das ihn zum Almosenier ernannte.

Am 22. November 1772 las der Hofkaplan Vogler in der Hofkirche zu Mannheim in Gegenwart des ganzen Hofes seine erste Messe.[1] Bereits im Anfang des Jahres 1773 wurde ihm ein Schüler zur Ausbildung im Klavierspiel zugewiesen, es war der damals siebenjährige Bernhard Anselm Weber aus Mannheim, der spätere Berliner Kapellmeister. Vogler drängte es jetzt, Italien, das Land der Musik, kennen zu lernen und sich hier bei dem berühmten Padre Martini in der Komposition zu vervollkommnen. Nach dreimaligem dringenden Gesuch genehmigte ihm der Kurfürst am 15. März 1773 eine Beisteuer zu seiner Reise nach Italien (bestehend in 500 fl.), auf die weitere Bitte um Anstellung als Vicekapellmeister und Hoforganist entschied der Kurfürst: diese petita hätten vorläufig auf sich zu beruhen. Ein Jahr später, am 21. März 1774 wurde ihm für seinen Aufenthalt in Italien eine weitere Gratifikation von 500 fl. bewilligt und am 17. Februar 1775 zur Bestreitung der Rückreisekosten 400 fl.[2] Vogler ging zunächst nach Bologna und suchte seinen Wissensdurst im Unterricht des Padre Martini zu stillen, der in aber sehr enttäuschte, da er ganz auf dem alten »Gradus ad Parnassum« von Fux beruhte. Er trennte sich bald wieder von Martini und studierte Ende 1773 in Padua Theologie. Hier wurde er in der Musik der Schüler des Padre Valotti. In Venedig traf er mit dem 75jährigen Hasse zusammen, der sich seiner sehr annahm. Durch Vermittlung des kurpfälzischen Gesandten in Rom, des Marquis Thomas von Antici, wurde er dem Papst Pius VI. vorgestellt, der ihn zum Ritter vom goldenen Sporn, Protonotar und Kämmerer ernannte. In allen aristokratischen Kreisen Roms fand er infolge seines virtuosen Spiels begeisterte Aufnahme und wurde im Juli 1774 zum Mitglied der arkadischen Gesellschaft ernannt.

In Rom traf ihn Karl Theodor und nahm ihn mit sich auf seiner Reise über Florenz nach Bologna. Dann ging Vogler nach Padua zurück und traf im November 1775 wieder in Mannheim ein. Er wußte sich bei Hofe so sehr in Gunst zu setzen, daß er vom Kurfürsten am 6. August 1776 die Ernennung zum geistlichen Rat

und am 28. Februar 1777 die Ernennung zum zweiten Kapellmeister erreichte.

Diese schnelle Carriere und sein bevorzugter Stand erregten natürlich den Neid seiner Untergebenen. Man spöttelte über ihn, wenn er am Direktionspulte stand in seinem seidenen Kleide, dem violetten Seidenmäntelchen, den violetten Strümpfen und der Calotte. Man warf ihm Eitelkeit und Frömmelei vor. Auch Mozarts Urteil über Vogler, der ihm als Mensch wie als Künstler durchaus unsympathisch war, ist sicherlich von dieser Seite her beeinflußt.

Vogler sammelte in Mannheim bald einen ansehnlichen Schülerkreis um sich. Vor seiner italienischen Reise hatten außer dem bereits genannten Bernhard Anselm Weber seinen Unterricht genossen: J. Einberger, der spätere langjährige Correpetitor am Mannheimer Theater, Philipp Enslin, später Kapellmeister in Wetzlar, Michael Pfeifer, der Komponist der in Venedig aufgeführten Oper »Il puntiglio d'amore«, und Franz Danzi, der spätere Kapellmeister am Münchener, Stuttgarter und Karlsruher Hofe. Nach seiner Rückkehr aus Italien schlossen sich ihm folgende Schüler an: Peter Winter, der bedeutende Komponist und spätere Münchener Hofkapellmeister, Ludwig v. Buri, ein hessischer Oberst-Wachtmeister, Georg Wenzel Ritter, ein ausgezeichneter Fagottist des Mannheimer Theaterorchesters, Peter Ritter, der nachmalige Kapellmeister am Mannheimer Nationaltheater, ferner die Komponisten Jacob Friedrich Öhler, Kornacher und Mezger, J. P. Verazi, der Sohn des Mannheimer Hofpoeten, Friedr. Wilh. Pixis, Frh. v. Kerpen u. a. Auch die blinde Klavierspielerin Therese Paradies aus Wien und die Sängerin Ludmilla Kemke aus Mannheim genossen zeitweilig seinen Unterricht.

Von seinen späteren Schülern seien noch genannt: der Stockholmer Kapellmeister Joseph Kraus, ein Mannheimer, sodann aber Karl Maria v. Weber und Giacomo Meyerbeer. Die beiden letzteren schlossen sich ihm 1810 in Darmstadt an, wo Vogler nach wechselvollen Odysseusfahrten eine Heimstätte gefunden hatte.

Einzelne Kompositionen seiner Schüler hat Vogler in den von ihm herausgegebenen „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" veröffentlicht. Von dieser Monatsschrift erschienen drei Jahrgänge 1778—1780 mit drei Notenbänden „Gegenstände der Betrachtungen", die der Reihe nach besprochen und erläutert werden. Er will durch diese theoretischen Erläuterungen und Analysen, die ein sehr interessantes musikwissenschaftliches Material enthalten, den Geschmack heranbilden und verfeinern, wie er selbst ausdrücklich sagt. Er rühmt sich darin seiner

pädagogischen Thätigkeit und thut sich viel darauf zu gut, daß in Deutschland und nicht in Welschland, und zwar von ihm die erste öffentliche systematische Lehrkanzel der Tonwissenschaft begründet worden sei. Er meint damit die von ihm errichtete Mannheimer Tonschule, zu deren Begründung und Unterhaltung ihm der Kurfürst seine finanzielle Beihilfe lieh.[1] Die Grundlage zu seinen an diesem Privatkonservatorium gehaltenen Vorlesungen*) hat er 1776 veröffentlicht unter dem Titel „Tonwissenschaft und Tonsetzkunst". Dieses sein erstes theoretisches Werk, das großes Aufsehen machte und mancherlei Anfeindung erfuhr, widmete er seinem kurfürstlichen Gönner. Er bezeichnet sein Werk in der Vorrede als ein Dankopfer für die Gnade des Kurfürsten, der ihn nach der Wohnstadt des deutschen Apollo, nach dem berühmten Mannheim berufen habe, wo der Kurfürst einen Chor von Tonkünstlern unterhalte, dessen Ruf sich bis an die äußersten Grenzen von Europa verbreitet habe. Die Tonwissenschaft definiert er dahin, daß sie aus sicheren Gründen die Verhältnisse aller Töne bestimme, was dem Gehör wohl oder übel klinge. Er geht aus von den Grundelementen der Musik, den physikalisch-arithmetischen Verhältnissen der Töne, giebt eine Entwicklung der Scala und der Accordverbindungen und kommt wie sein Lehrer Valotti in Padua, auf dessen System er fußt, zu dem Grundsatz: der Dreiklang ist die Basis aller Akkorde. Alle Polyphonie geht ihm, dem Harmoniker, aus der Harmonie hervor. Er nennt polyphonisch schreiben „neue Gesänge aus der Harmonie hervorlocken." In seiner angewandten Tonwissenschaft, der Tonschule (1778 erschien von ihm das theoretische Werk „Kurpfälzische Tonschule" in 2 Teilen, Mannheim bei Schwan u. Götz), behandelt er die Kompositionslehre, den musikalischen Satz- und Periodenbau und giebt hierzu in den drei Jahrgängen „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" praktische Erläuterungen und Beispiele. Man erhält dadurch genauen Einblick in seine eigenartige, ebenso hoch gepriesene, wie stark angefeindete[2] Lehrmethode.

In einem späteren Werke, dem „Choralsystem" stellt er folgende Fragen: Was ist der Tonkunst höchster Zweck? Antwort: Den Schöpfer zu loben. Was ist ihre eigentliche Absicht? Antwort: Das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben. Welches ist die vornehmste Gattung? Antwort: Die Kirchenmusik.

Bei diesem musikalischen Glaubensbekenntnis ist nicht zu verwundern, daß Vogler in der Kirchenmusik die Hauptaufgabe seines

*) Einer dieser Vorlesungen wohnte auch Lessing während seines Mannheimer Aufenthaltes bei. (Tonschule I, 316).

Lebens erblickte. Sie war der Mittelpunkt seines kompositorischen Schaffens. Sein Bestes hat er auf diesem Gebiete geleistet. Einer Rechtfertigung, weshalb er hier im Zusammenhang mit der Mannheimer Kirchenmusik besprochen wird, bedarf es daher nicht. Eine große Reihe geistlicher Kompositionen Voglers entstand in Mannheim: Messen, Miserere, Tedeums, Motetten u. s. w., von denen der größte Teil jedenfalls bei den festlichen Gottesdiensten in den Mannheimer Kirchen aufgeführt wurde. Seine beiden berühmtesten und bekanntesten Werke: eine große Messe in D-moll[1] und ein Requiem in Es-dur fallen in eine spätere Zeit, 1784 und 1807.

Auch als Opernkomponist trat er hervor. Seine erste Oper „der Kaufmann von Smyrna" gehört noch in die Mannheimer Zeit. Der Buchhändler Schwan hatte ihm dazu den deutschen Text nach einem französischen Original von Champfort geliefert. Eine Zergliederung dieses Werkes findet man in den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Inbezug auf Instrumentation, harmonische Kombinationen und Rythmik verdankt man Vogler wichtige Fortschritte, die aber erst durch Webers und Meyerbeers Werke wirkliches Gemeingut geworden sind. Voglers Verdienste in dieser Beziehung haben noch nicht die verdiente Würdigung gefunden.*)

Voglers neue Akkordfolgen, seine eigenartigen Vokal- und Instrumentaleffekte wurden schon während seiner Mannheimer Zeit angestaunt und teilweise auch angegriffen. In seinem dem Papst Pius VI. gewidmeten und 1776 während der Fastenzeit in Mannheim gesungenen vierstimmigen Miserere besteht nach Voglers eigenem Hinweis „der ganze Ausdruck des gekrönten Propheten, da er Gott sein demütiges und zerknirschtes Herz opfert, in der verminderten Dritten und Siebenten dis f a c". Aus den Analysen eigener Werke in der Mannheimer Tonschule geht hervor, welchen Wert er auf derartige symbolische Bedeutung von Einzelakkorden, Akkordfolgen und Instrumentalfärbungen legt und wie er hierbei fast zur ausgesprochenen

*) Karl Maria v. Weber hat ihn gegen den Vorwurf verteidigt, daß er als Komponist nur gelehrt und trocken schreibe, und erklärt, daß er ihm als seinem Lehrer ewig dankbar sei. Schubart dagegen, der ihn im allgemeinen sehr gerecht beurteilt, kommt zu dem Schlusse: seine Stücke haben viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Arithmetische Klügelei, pedantische Verstandesarbeit herrschen in ihnen vor und unterdrücken den freien Strom herzerfreuender melodischer Erfindung. So neu und bedeutend auch seine theoretischen Schriften seien, auch in ihnen herrsche der Eindruck des Gesuchten und Gekünstelten vor. „Statt seine natürliche Physiognomie zu zeigen, grimassiert er." Seine ganze Kunst leide unter dem Sklavenjoche seines Systems.

Programmmusik fortschreitet. In den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule findet man eine Takt für Takt, Ton für Ton programmatisch erläuternde Besprechung seiner Ouvertüre zu Shakespeares Hamlet von 1779. „Die tiefe Traurigkeit Hamlets über den Verlust seines Vaters, die Erscheinung des Geistes, der durch die Erzählung entflammte Zorn des Hamlet, der verstellte Wahnsinn Hamlets", diese Momente geben ihm das Material zum thematischen Aufbau seiner Ouvertüre. Auf charakteristische Instrumentierung legt er besonderen Wert. „Düstere Fagotte, dunkel tönende Waldhörner, weinerliche Oboen, wimmernde Flöten" geben der Einleitung ein eigenartiges, die Stimmung der Tragödie vorbereitendes Kolorit. Schubart preist diese Ouvertüre als ein wahres Meisterwerk.

Auch für seine Orgelvorträge liebte er programmatische Grundlagen. Auf seinen Konzertprogrammen figurieren fast immer Effektstücke wie diese: „Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischen kommendem Donnerwetter" oder „Hirtenwonne, vom Donnerwetter unterbrochen". Es wird erzählt, daß er 1785 bei einem Besuch der Düsseldorfer Galerie sich ein Klavier vor die berühmtesten Gemälde rücken ließ, um seinen Empfindungen über die Meisterwerke italienischer und niederländischer Maler in Tönen Ausdruck zu verleihen.

Er hatte als Orgelvirtuos und Klavierspieler einen berühmten Namen. Seine Leistungen auf diesen beiden Instrumenten standen weit über der Stufe, zu der es die meisten seiner Zeitgenossen gebracht hatten. Seinem Klavierspiel rühmt die zeitgenössische Beurteilung in erster Linie Brillanz und Kraft nach. Die Größe seines Spieles habe mehr im kraftvollen Vortrag brillanter Stellen, in der Wiedergabe prächtiger Passagen, als im weichen, ruhigen Vortrage seelenvoller, inniger Empfindungen bestanden. Das Allegro sei ihm unendlich besser gelungen, als das Adagio. Voglers Orgelspiel wird als großartig und effektvoll bezeichnet, seine hervorragende Kunst in der Registermischung, die er seiner gründlichen Kenntnis vom Orgelbau verdankte, erregte stets die höchste Bewunderung. Er behandelte bei seinem Spiel die Orgel wie ein Orchester und wußte orchestrale Klangwirkungen auf ihr hervorzuzaubern.

Sein Bestreben, den Dingen auf den Grund zu gehen, zu verbessern und zu reformieren, hat ihn bei seinem Lieblingsinstrument, das eben die Orgel war, zu mannigfachen Versuchen geführt, die Einrichtungen der Orgel zu verbessern und zu vereinfachen, Versuche, die für die Entwicklung der Orgelbaukunst von großer Wichtigkeit sind, obwohl sie im großen Ganzen wenig beachtet und verwertet wurden.

Über Voglers Spiel äußert sich der junge Mozart ebenso ungünstig wie über seine Persönlichkeit. Er hörte ihn auf der Orgel der lutherischen Kirche in Mannheim und schildert seine Eindrücke in dem Brief vom 18. Dezember 1777: Vogler sei sozusagen nichts als ein Hexenmeister. Sobald er etwas majestätisch spielen wolle, verfalle er ins Trockene. „Ich will ihm lieber zusehen als zuhören."

Vogler war einige Zeit lang der Abgott des Mannheimer Hofes. Er war hier gefeiert als Komponist wie als Virtuos. Schubart stellt Vogler den Virtuosen über Vogler den Komponisten. Im Primavista-Spiel und freien Phantasieren hatte er wenige seines gleichen. Man sagte ihm nach, er phantasiere besser, als er komponiere. Als Orgelspieler hatte er damals in Mannheim kaum einen Rivalen neben sich. Denn was die beiden Hoforganisten Anton Marxfelder und Nicolaus Bayer leisteten, war sehr minderwertig. Einer spielte schlechter als der andere, der erste womöglich noch miserabler als der zweite. Mozart, der das bezeugt, sagt spöttisch: „Ich glaube, wenn man sie zusammenstößt, so würde noch was Schlechteres herauskommen. Es ist zum Totlachen, diesen Herren zuzusehen." Er meint, sie lohnten allein schon die Mühe einer Reise nach Mannheim.

Die Orgeln, die den damaligen Mannheimer Organisten zur Verfügung standen, werden von verschiedenen Seiten als gute Instrumente gerühmt. Auch die protestantischen Kirchen zeichneten sich durch vortreffliche Orgeln aus. In der reformierten Kirche spielte Schubart (wie er selbst erzählt)[1] vor einer angesehenen Zuhörerschaft die Orgel, deren Einrichtung und Klang er rühmend erwähnt: „Nirgend fand ich die Menschenstimme täuschender und reiner als hier auf dieser Orgel. Flöten und Zinnregister standen im schönsten Verhältnisse gegeneinander, und das Pedal hatte Stärke und Dicke; auch war die Orgel so gut gestimmt, daß man in chromatischen Tönen wühlen durfte, ohne das den Orgeln sonst so eigene Wolfsgeheul zu befürchten."

In der lutherischen Kirche wurde 1777 eine neue Orgel aufgestellt, die Vogler am 18. Dezember 1777 in Gegenwart Mozarts und der musikalischen Kapazitäten Mannheims probierte. Mozart, der darüber in einem Briefe desselben Datums berichtet, fand die Orgel sehr gut, „sowohl im ganzen Pleno als in einzelnen Registern", war aber von Voglers auf äußerliche Effekte angelegtem Spiel nicht sonderlich entzückt. Mozart spielte auf den Orgeln beider protestantischer Kirchen. „Neulich bin ich — schreibt er am 27. Dezember 1777 aus Mannheim — in die reformierte Kirche gegangen und habe anderthalb Stunden auf der Orgel gespielt. Es ist mir auch recht

von Herzen gegangen. Mit nächstem werden wir . . . in die lutherische Kirche gehen, und da werde ich mich auf der Orgel köstlich divertieren. Das Pieno habe ich schon bei derselben Probe, wovon ich geschrieben habe, probiert, habe aber nicht viel gespielt, nur ein Präludium und dann eine Fuge."

Die erste Orgel in dieser Kirche (Trinitatiskirche) stammte aus dem Jahre 1724 und war für 1030 Gulden von einem Meininger Orgelmacher geliefert. Damals wurde auch ein besonderer Organist an dieser Kirche angestellt in der Person des vortrefflichen sächsischen Musikers Johann Ephraim Neumann, während vorher der Schulmeister ausgeholfen hatte.[1]

Schubart fiel bei der sonstigen Vollkommenheit der Mannheimer Musikpflege der schlechte Zustand der Kirchenmusik schwer aufs Herz. Ihre Verweltlichung berührte ihn äußerst unangenehm. „Man würdigte — so äußert er sich in seiner Selbstbiographie[2] — den Kirchenstil nur weniger Aufmerksamkeit, verschmähte die alten Messen und führte neue im weichsten und winzigsten Opernstile hingetändelte Kirchenmusik auf. Nichts ist profaner als ein Lamm Gottes im girrenden neuwelschen Geschmacke, ohne Himmelsgefühl hergelallt, und ein Kyrie, das in schnellen, leichtfertigen Takten und Tönen wie eine Theaternymphe daherfaselt."

Diese Bemerkung richtet sich hauptsächlich gegen den opernhaft-theatralischen Stil der Mannheimer Kirchenmusik, den dieselbe übrigens mit der Kirchenmusik an den meisten anderen Orten teilte. Aber auch die Art der Ausführung der kirchlichen Werke fand verschiedentlich herabsetzende Angriffe. Namentlich die choristischen Leistungen waren es, welche eine derartige Kritik herausforderten.

Mozart, der dem Hochamt in der Schloßkirche an Allerheiligen 1777 beiwohnte, fand das mitwirkende Orchester sehr gut und stark besetzt. Nach seinem Briefe vom 4. November 1777 spielten mit: 20 Violinen, 4 Bratschen, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 4 Violoncelli, 4 Fagotts, 4 Kontrabässe, Trompeten und Pauken. Dagegen urteilt er über den Chor sehr abfällig. Er war im Verhältnis zu dem Orchester viel zu schwach, da er in Sopran, Alt, Tenor und Baß nur je 6 Stimmen zählte. „Dies kommt daher, schreibt Mozart, die Wälschen sind hier jetzt miserabel angeschrieben; sie haben nur zwei Kastraten hier, und die sind schon alt. Man läßt sie halt absterben. Der Sopranist möchte schon auch lieber den Alt singen; er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben die sie haben, sind elendig. Die Tenor und Baß wie bei uns die Totensinger."

In den siebziger Jahren wurden zur Verstärkung des Chores Zöglinge des Seminarium musicum[1] beigezogen, das vom Jesuitenkollegium „zum Behuf der neuen Kirche“ d. h. zum Musikdienst in der Jesuitenkirche begründet worden war und seit 1756 vom Kurfürsten eine jährliche Naturaliemunterstützung an Frucht, Wein und Holz erhielt. In diesem Seminarium musicum oder Seminarium Aloysianum wurden „arme pfälzische Studenten“ in der Vokal- und Instrumentalmusik unterrichtet. Die Kost- und Unterhaltungsgelder wurden vom Jesuitenkollegium bestritten. Im Jahre 1775 bestand das Aloysianum aus folgenden 26 Mitgliedern: 3 Sopranisten, 3 Kontraaltisten, 1 Tenoristen, 1 Bassisten, 8 Violinisten, 1 Bratschisten, 1 Violoncellisten, 1 Kontrabassisten, 2 Flötisten und Oboisten, 4 Waldhornisten und Trompeter und 1 Organisten. Dieselben standen unter einem Präses (1775: Alexander Keck) und einem Präceptor.

Am 17. Februar 1775 genehmigte der Kurfürst die vom Intendanten Pagnozzi getroffene Bestimmung, daß der Hofbassist Fischer gegen eine Jahreszulage von 200 Gulden „die singkunstlusttragende Jugend in dahiesigem Seminario musico“ unterrichte; die so Herangebildeten sollen zur Verstärkung des Chores in der kurfürstlichen Hofkapelle gebraucht werden. Von den Instrumentalisten wurden sechs mitunter zu den Aufführungen des Hoforchesters beigezogen. In einem kurfürstlichen Reskript an die Hofkammer, Schwetzingen 25. Juni 1776, wurde genehmigt, daß zur Verstärkung des Chores aus dem Seminar drei Sopranisten und drei Kontraaltisten verwendet würden; dem „zu deren Unterhalt in Kost, Schuhe und Strümpf, dem Waschen und Frisieren sich erbotenen Direktor gedachten Seminarii werden dafür jährlich 400 Gulden verwilligt. Auch in den Opernchören, für deren Ausführung keine engagierten Berufschorsänger zur Verfügung standen, scheinen diese Seminaristen ausgeholfen zu haben.*) Sie wurden auch später noch vom Nationaltheater bei größeren Opern zum Chorsingen gebraucht, wie das z. B. 1780 für die Aufführungen der Wieland-Schweitzerschen „Rosamunde“ durch die Theaterrechnungen bezeugt ist.

Die Opernchöre waren in den ersten Dezennien des Mannheimer Nationaltheaters ein sehr wunder Punkt der Aufführungen. Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts war kein ständiger, geschulter Chor zur Verfügung, wozu erst die Weiterentwicklung der deutschen und der

*) Darauf spielt Wieland in den Abderiten an, wenn er sagt: Die Chöre der abderitischen Oper bestanden aus verkleideten Schuljungen, die sich so ungeberdig dabei anschickten, daß die Abderiten zu ihrem großen Troste genug und satt zu lachen bekamen.

ausländiſchen Oper zwang. In Dresden fand noch Karl Maria von Weber die alte Sitte vor, daß die Opernchöre von den Kreuzſchülern geſungen wurden, und erſt Weber drang dort auf das Engagement männlicher und weiblicher Chormitglieder. Am Mannheimer Nationaltheater halfen Soldaten, Schulmeiſter und Statiſten bei den Chören aus; über ihr widerliches, wirres Geſchrei wird oft genug in den Berichten und Theaterakten geklagt. Ähnlich werden die Verhältniſſe in der Hofoper geweſen ſein, nur daß hier außer den geſchulten Seminariſten noch einige tüchtige Soliſten zur Verfügung ſtanden. Denn wir finden in den Liſten der kurfürſtlichen Hofmuſik viele Sänger, die nur ſelten oder gar nicht mit Solopartien in der Oper betraut erſcheinen. Dieſe wurden vielleicht zur Führung und Unterſtützung der Chorgeſänge in der Kirche und im Theater verwendet. Ein Teil der vom Mannheimer Hofe engagierten Sänger und Sängerinnen war nur zum Dienſt in der Kirche beſtimmt,[1] ſo z. B., wenigſtens in den erſten Jahren ſeines Engagements, Fridolin Weber, Mozarts Schwiegervater.

8.

Die Intendanten der Hofmusik. Besoldung, soziale Stellung und Dienst der Mitglieder.

Die oberste Leitung des Musik- und Theaterwesens am Mannheimer Hofe lag in den Händen von Hofkavalieren, die vom Kurfürsten den Intendantentitel erhielten und die Aufsicht über die administrativen Geschäfte hatten.[1] Von irgend welchem Einfluß dieser Kammerherrn oder Offiziere auf die künstlerische Entwicklung der Oper oder der französischen Komödie, die ihnen ebenfalls unterstand, ist nichts zu verspüren. Ihre Aufgabe war hauptsächlich repräsentativer Art. Sie waren die maîtres de plaisir.

Der erste Intendant unter Karl Theodors Regierung stammte aus der berühmten und vornehmen Familie, die ein Menschenalter später dem Mannheimer Nationaltheater seinen ersten Bühnenleiter geben sollte; es war der Freiherr Franz von Dalberg, der im Februar 1743 seine Ernennung erhielt, aber schon im Mai 1744 wieder abdankte. Ihm folgte der Frh. Matthäus von Vieregg, der zugleich Oberstallmeister war und den Geheimratstitel führte. Er leitete sechs Jahre lang die Geschäfte der Intendanz und wurde im April 1750 wegen „seiner anderweit obhabenden vielen Geschäften und mühsamen Verrichtungen von der zu dero Kurf. Durchl. vollkommenen Vergnügen verwalteten Musik- und franz. Komödie-Intendantenstelle" enthoben. Der Kammerherr und Major im Infanterieregiment Prinz Karl, Frh. von Eberstein wurde sein Nachfolger. Er begleitete gegen Ende des Jahres 1760 den Neffen Karl Theodors, Prinz Karl von Zweibrücken, auf seiner Reise nach Paris. Während seiner Abwesenheit wurden die Intendanzgeschäfte durch „Arrangement" besorgt, woraus ersichtlich ist, wie wenig es auf die Person des Intendanten ankam. Von 1764—1769 war die Intendantenstelle

sogar unbesetzt. Die Leitung der Hofmusik- und Opernadministration wurde 1764 dem pensionierten Sopranisten Mariano Lena übertragen, und in dessen Bureau wird sich das ganze Verwaltungswesen, von dem leider fast keinerlei Akten erhalten sind, konzentriert haben.

Im April 1769 wurde wieder ein Intendant ernannt in der Person des Kammerherrn Frh. Joseph Maria von Pagnozzi, der zugleich auch als Oberst der Leibgarde figurierte. Er erhielt für die Übernahme der Intendanz über die kurf. Hofmusik, die französische Komödie und das Ballet eine Gehaltszulage von 1200 Gulden, die bald darauf auf 1500 Gulden erhöht wurde. Er machte nämlich in einer Eingabe geltend, daß der neuen Charge bedeutende Repräsentationskosten „anklebig" seien, denn er müsse beispielsweise während der Schwetzinger Kampagne seine Equipage und seine Dienerschaft daselbst mit großen Kosten unterhalten, müsse fortwährend den Hof frequentieren, von anderen Depensen ganz zu schweigen.

Nach Pagnozzis Tod wurde im März 1775 der Graf Nicolaus von Portia, Kapitän bei der Garde du Corps, mit der Führung der Intendanzgeschäfte betraut. Er bezog dafür 1200 Gulden. Im März 1777 wurde Portia in den Obersthofmeisterstab versetzt und an seine Stelle trat als Intendant Graf Louis Aurèle von Savioli. Er erhielt vorläufig nur 400 Gulden für seine Mühewaltung und, wie es in dem Ernennungsreskript heißt, bis zum Eintritt in den vollen Bezug des der Stelle „anklebenden" Gehaltes den „Fouragegenuß für zwei Pferde"; dazu bald darauf noch, da er sein Arbeitszimmer nicht im Schloß, sondern in einer Mietswohnung hatte, 4 Wagen Buchen- und 4 Wagen Eichen-Holz. Savioli, der aus Mozarts Mannheimer Briefen bekannt ist, sonst aber kaum der Erwähnung wert erscheint, war nur 15 Monate Intendant. Er wurde im Juli 1778 verabschiedet, und ihm auf sein Ansuchen die Erlaubnis erteilt, seine Pension (1200 Gulden) in seinem Vaterlande Italien verzehren zu dürfen, wo er 1788 starb.[1] Er war Mitglied der Akademien in Mannheim, München und Bologna.

Durch kurfürstliches Reskript vom 4. Juli 1778 wurde zum Intendanten der Hofmusik, des Schauspiel- und Tanzpersonals ernannt: Graf Joseph Anton von Sceau, Kammerherr, Geh. Rat und Oberstlieutenant. Er hatte seit 1776 in München die Direktion der deutschen Komödie auf eigene Rechnung und leitete von 1778 bis zu seinem am 25. März 1799 erfolgten Tode das Münchener Nationaltheater als eigene Entreprise mit kurfürstlichem Zuschuß. Für die Mannheimer Zeit kommt also seine Thätigkeit nicht mehr in Betracht.

Der Intendant stand als Chef des Hofmusikstabs direkt unter dem Kurfürsten; seine Untergebenen gehörten zum Hofstaat bezw. zur Hofdienerschaft des Kurfürsten. Sie hatten wie alle Hofdiener privilegierten Gerichtsstand vor ihrem Stabsvorgesetzten in allen Civilsachen, kleineren Injurien- und Schuldklagsachen gemäß eines kurfürstlichen Reskripts vom 4. Dezember 1748, welches diese Exemption für alle Hofstäbe festsetzte. Die Hoftrompeter und Pauker waren dem Oberstallmeisterstabe untergeordnet.

Dem Range nach waren die Hofmusiker und Hofkomödianten etwa den Lakaien oder den Subalternbeamten der Regierungsbehörden gleichgestellt. Ihre Familien waren häufig mit Hof- oder Regierungsbediensteten, auch mit Soldatenkreisen*) verwandt, wie sich aus den Listen der Hofkalender leicht nachweisen läßt. Selbst die ersten Künstler und die Kapellmeister rangierten hinsichtlich ihrer sozialen Stellung bei Hofe nicht viel höher. Wenn der eine oder der andere von ihnen, wie z. B. Holzbauer zur Belohnung für hervorragende Tüchtigkeit den Titel eines Hofkammerrats erhielt, so war das eine Auszeichnung, die durch ihre Häufigkeit in allen möglichen anderen Kreisen an Wert verloren hatte und die für die verschiedenartigsten Verdienste und Nichtverdienste verliehen wurde. Holzbauer teilte diesen Titel beispielsweise mit Männern wie Lorenzo Quaglio und Chr. Fr. Schwan, aber auch mit dem ersten Kammerdiener und Hoffourier des Kurfürsten.

Ob eine Uniformierung der Hofmusiker durchgeführt war, ist nicht sicher, aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür. In der Heidelberger Altertumssammlung befindet sich ein Ölgemälde aus dem Jahre 1775, das dem alten Katalog zufolge einen Waldhornisten der Hofkapelle in seiner Dienstkleidung darstellt.[1]

Wer sich das besondere Wohlgefallen des Kurfürsten erwarb, erhielt ein Geldgeschenk, eine Tabatière, eine Taschenuhr oder etwas ähnliches. Nach jeder Oper und jeder Galakomödie erhielten die mitwirkenden Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker je eine Bouteille Wein, die Hauptdarsteller zwei Bouteillen Burgunder.[2]

Die Sänger standen höher in der Achtung der Gesellschaft als die Mitglieder des Hoforchesters, höher vollends als die Angehörigen des Ballets und der französischen Komödie, hoch erhaben aber über den deutschen Schauspielern, die auf ihren bettelhaften Wanderzügen in die Residenz kamen und sich hier demütigst die Erlaubnis erwirken mußten, ein oder zwei Karnevals hindurch Vorstellungen geben zu

*) Peter Winters Vater war z. B. Sousbrigadier bei der Garde zu Pferd.

dürfen. Die verwöhntesten und anspruchsvollsten unter den Sängern waren die Kastraten, neben ihnen natürlich die Primadonnen.

Die Besoldungen waren, im Durchschnitt und im Verhältnis zu der damaligen Zeit betrachtet, keineswegs gering.[1] Kapellmeister Holzbauer bezog 1500 Gulden, in seinen letzten Jahren sogar 1900 Gulden, die er auch als Pension behielt; sein Vorgänger Grua hatte nur eine Gage von 1000 Gulden gehabt, diese aber auch in seinem langjährigen Pensionsstande fortbezogen. Am höchsten standen die ersten Kastraten in der Besoldung. So finden wir 1759 den Sopranisten Tonarelli mit 2000 Gulden, den Sopranisten Mariano Lena mit 1300 Gulden, 1778 den Sopranisten Giorgetti mit 1600 Gulden; die zweiten Sopranisten und Altisten bezogen 1000—1200 Gulden. Die Primadonnen Bleckmann und Wendling erscheinen 1759 mit je 1200 Gulden Gage, die Danzi-Lebrun 1778 mit 1000 Gulden. Auch die Tenoristen waren gut bezahlt: Santorini hatte 1785: 1000 Gulden, Sarselli 1759: 1200 Gulden, Raaff 1778: 1600 Gulden (dazu noch Brennholz nach Notdurft). Die bedeutenden Bassisten Giardini und Jonca bezogen je 1200 Gulden, während sich Fridolin Weber, Aloysias Vater, mit 400 Gulden jährlich begnügen mußte. Der Hofpoet Verazi stieg von 400 bis zu 1000 Gulden; Konzertmeister Cannabich von 700 bis zu 1500 Gulden. Für Orchestermitglieder waren Gagen wie die des Flötisten Wendling oder des Violoncellisten Danzi (je 1000 Gulden) Ausnahmen. Von den Instrumentalisten bezogen die meisten und die tüchtigsten durchschnittlich 3—500 Gulden, doch differieren hier die Gagen von 100—800 Gulden. Daneben gab es Accessisten, die teils vollständig unbesoldet waren, teils ein jährliches Wartegeld von 50—100 Gulden bezogen, oder ab und zu eine kleine Gratifikation erhielten. Mit einigen der Stellen in der Hofmusik waren noch unter Karl Theodor Naturalbezüge verbunden. So erhielt z. B. der um Beibehaltung seiner täglichen Wein- und Brodportion nachsuchende Waldhornist Eck 1772 statt dessen ½ Fuder Wein und 3 Malter Korn jährlich.

Die Anwärter auf besoldete Anstellung, Zulagen u. dgl. mußten sich in der Regel gedulden, bis durch den Tod eines Vorgängers dessen Gehalt frei geworden war. Größere Gehaltsposten, die auf diese Weise erledigt wurden, kamen wohl auch unter Mehrere zur Verteilung. So geschah es z. B. im Juni 1773, als durch den Tod des pensionierten Kapellmeisters Karl Grua die Summe von 1000 Gulden disponibel wurde. Hiervon bekam Kapellmeister Holzbauer den Löwenanteil in Gestalt einer Zulage von 400 Gulden, für den Konzertmeister Cannabich fielen 150 Gulden ab, für den Violinisten Fränzl 100 Gulden, für

den Violinisten Peter Grua 200 Gulden. Der Rest von 150 Gulden wurde dem „in der Komposition sich übenden Paul Grua als einstweiliger Gehalt" bewilligt.

Gratifikationen waren bei der Milde des Kurfürsten nichts seltenes, besonders wenn der Bittsteller einflußreiche Fürsprecher oder Fürsprecherinnen hatte. Domenico Basconi erhielt 1757 für „seine Extrabemühungen bei denen Intermezzen" (er hatte 4 Jahre lang die Proben zu den Intermezzovorstellungen geleitet) 150 Gulden; 1768 erhielten die beiden Opern- und Komödien-Repetitoren Brunner und Lebrun das erbetene jährliche Gratiale von 50 Gulden.

Mit Stipendien für die Ausbildung junger Künstler, namentlich auch für italienische Studienreisen derselben war Karl Theodor sehr freigebig. So bewilligte er z. B. im Oktober 1757 dem ältesten Sohne des Hoforganisten Ritschel für eine dreijährige Studienreise nach Italien 300 Gulden Reisegeld, sowie jährlich 400 Gulden bei Fortbezug seiner bisherigen 100 Gulden; 1760 erhielt der Hofvioliniſt Franz Wendling für eine italienische Reise ebenfalls 300 Gulden Reisegeld und 50 Gulden Besoldungszulage für die Dauer seiner Reise.

Die nach treugeleisteten Diensten infolge hohen Alters dienstunfähig gewordenen Kapellmitglieder bezogen im Ruhestand eine ansehnliche Pension, meistens ihre volle frühere Gage. Auch für die Hinterbliebenen tüchtiger Mitglieder wurde durch Pensionen gesorgt; auf besonderes Ansuchen erhielten mitunter die Witwen und Waisen besondere Unterstützungen. Ausnahmsweise wurde den pensionierten Mitgliedern gestattet, ihre Pension im Auslande zu verzehren, besonders den italienischen Sängern. So wurde 1751 dem bisherigen Kontraaltisten Pasi auf sein Ansuchen genehmigt, sich wegen seines kränklichen Zustandes nach Italien zurückzuziehen; er erhält die Hälfte seines Gehalts, 500 Gulden, als Pension. Dasselbe wird 1760 dem kränklichen Altisten Galetti bewilligt.

Wie sich der Kurfürst zu den Schulden und den Vorschußbitten seiner Künstler verhielt, lehrt ein Reskript vom Jahre 1775, worin dem Violinisten Danner, der zur Abzahlung seiner 420 Gulden betragenden Schulden um einen Vorschuß einkommt, seine Bitte zwar abschlägig beschieden, aber doch eine Beihilfe zur Regelung seiner zerrütteten Finanzen gewährt wird. Es heißt nämlich in diesem Reskript: „Dahingegen wollen Höchstdieselbe gedachtem Danner in Zuversicht, daß er sich fürohin besser und wirtschaftlicher betragen werde, zu etwelchem Abtrag jener Schulden eine mildeste Schenkung von überhauptigen 100 Gulden angedeihen lassen." Hiermit solle ein

Teil der Schulden durch Vermittlung des Intendanten berichtigt, der Rest aber durch vierteljährliche Zahlungen aus dem zurückzuhaltenden Drittel seiner Gage abgetragen werden.

Bei geordneter Lebensführung brachte es manch einer von ihnen zu Wohlstand und behaglicher Häuslichkeit. So finden sich schon in einem Grundbuch von 1733 unter den Hausbesitzern in Mannheim verschiedene Hofmusiker (Joh. Sigismund Weiß, Alexander Mori, Christian Hindenlang, Lorenzo Santorini u. a.). Viele unter ihnen sahen sich aber auch bei ihrer kärglichen Gage, besonders wenn sie noch eine zahlreiche Familie hatten, auf Nebenverdienste durch Musikunterricht, Notenschreiben u. dgl. angewiesen; ihre Frauen und Töchter, die nicht bei der Hofmusik als Sängerinnen angestellt waren, wirkten meist im Ballet mit, die Söhne wurden so früh wie möglich für den Dienst im Hoforchester vom Vater vorbereitet, und wenn sich der Kurfürst oder irgend ein vornehmer Herr für ihre Ausbildung interessierte — vielleicht einer hübschen Schwester zulieb — einem tüchtigen Lehrer in Mannheim selbst oder in Italien zum Unterricht übergeben.

Der Dienst der Mannheimer Hofmusik beschränkte sich keineswegs auf Theater und Kirche. Die Symphonie- und Kammermusikkonzerte führten sie mehrmals in der Woche den Sommer wie den Winter hindurch an den Hof. Sie hatten dem kurfürstlichen Hof in den Sommermonaten nach Schwetzingen zu folgen, wofür sie ein Kostgeld bezogen, mitunter auch auf Befehl der Kurfürstin in Oggersheim zu erscheinen, denn auch in der Sommerszeit wurde am kurpfälzischen Hofe fleißig musiziert. Der Kurfürst selbst war ja musikalisch gebildet und selbst ausübender Musiker wie eine Reihe von Fürsten seiner Zeit.[1] Karl Theodor blies nach Burneys Zeugnis sehr gut Flöte, spielte Violoncello und auch etwas Klavier, aber „etwas furchtsam und schüchtern, wie diejenigen sagen, die ihn gehört haben."

Burneys Angabe, daß beim Kurfürsten jeden Abend Konzert stattfinde, wenn keine Theatervorstellung sei, scheint nicht ganz zuzutreffen. Doch waren die Akademien und Kabinetsmusiken sehr häufig. Die großen Akademien im Rittersaal des Schlosses gehörten zum feststehenden Programm aller Hoffeierlichkeiten, namentlich auch bei Besuchen hervorragender fürstlicher Gäste. Regelmäßig fand mindestens eine Akademie wöchentlich statt und zwar Mittwochs oder Samstags. Bei großer Kälte wurden die Akademien abgesagt.

Kammermusik wurde häufig in den Gemächern hoher fürstlicher Gäste abgehalten; bei einen Besuch der Kurfürstin-Witwe von Sachsen im April 1776 ist das durch ein Fouriertagebuch bezeugt. Aus

derselben Quelle läßt sich entnehmen, daß im Mai 1776 bei einem Besuch des Kurfürsten von Mainz in Schwetzingen nach der Tafel eine Akademie im Badhaus stattfand. Anfangs August 1777, als der Kurfürst von Trier und seine Schwester Kunigunde den Mannheimer Hof besuchten, wurde des schlechten Wetters wegen nach aufgehobener Tafel in den Gemächern des Kurfürsten von Trier ein Konzert improvisiert, in dem man sich die schönsten Arien aus den Opern „Günther von Schwarzburg" und „Alceste" vortragen ließ.

Über die Programme der Hofakademien fehlen genaue Anhaltspunkte; sie setzten sich in der Regel aus Orchesternummern (wobei die Komponisten der Mannheimer Kapelle jedenfalls bevorzugt wurden), und Vorträgen von Instrumental- und Vokalsolisten zusammen.

Die Kammermusikaufführungen fanden häufig vor dem Souper statt, im engsten Zirkel, hie und da unter Mitwirkung des Kurfürsten oder anderer fürstlicher Personen, die sich zuweilen, wie es scheint, auch in den Akademien hören ließen. Auch für Tafel- und Ballmusik hatte die Hofkapelle zu sorgen.*) Ferner hatte ein Teil ihrer Mitglieder bei den Aufführungen der französischen, später auch der deutschen Hofschauspieler mitzuwirken,[1] teils zur Ausführung der Zwischenaktsmusik, teils zur Begleitung der von Marchand und Seyler gegebenen Singspiele.

Sogar zu Jagden und Aufzügen wurde die Mitwirkung der Hofmusiker gefordert. Als im August 1776 in der Nähe von Heidelberg eine große Jagd zu Ehren des Kurfürsten von Mainz veranstaltet wurde, zu der man auf dem Neckar in hunderten von Schiffen und Barken fuhr, begleiteten die kurfürstliche Jacht verschiedene Musikbarken, in denen „von Oboen, Flöten, Fagotten, Trommeln, Trompeten, Jagdhörnern, Klarinetten und anderen Instrumenten der türkischen Musik sehr schöne Konzerte aufgeführt wurden."[2]

Natürlich wurden auch die Regimentskapellen des kurfürstlichen Militärs (14—16 Holz- und Blechbläser) bei solchen außergewöhnlichen Gelegenheiten beigezogen.[3]

Wie aus Mozarts Briefen bekannt ist, waren die Mannheimer Musiker trotz mancher materiellen Sorgen lebenslustige Leute, die sich's am kunstsinnigen Mannheimer Hofe und im schönen Pfälzer Lande wohl sein ließen. In puncto Moral huldigten sie nichts weniger als puritanischen Grundsätzen. Das ganze Leben in der Stadt, das sich unter dem Einfluß des Hofes sehr lax und frei gestaltete, trug dazu bei.

*) 1773 erhält der Waldhornist Joseph Ziwny wegen seiner langjährigen treuen Dienste, besonders aber „wegen besorgender Anschaffung derer Tafelmusikalien" jährlich 2 Ohm Wein.

Mozart lernte in den Familien Cannabich und Wendling die heitere Ungebundenheit und die freie Lebensführung dieser Kreise gründlich kennen und machte einige Zeit lustig mit. Aber auf die Dauer gefiel ihm und seiner Mutter das Leben bei den Wendlingschen gar nicht. „Der Wendling — so schreibt er einmal — ist ein grundehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion, und so das ganze Haus. Es ist ja genug gesagt, daß seine Tochter Mätresse war. Der Ramm ist ein braver Mensch, aber ein Libertin" u. s. w.

Schubart verteidigt die Mannheimer Musiker gegen Burneys Vorwurf, der sie der Unhöflichkeit gegen Fremde beschuldigt; er habe in seinem Leben keine höflicheren Leute angetroffen als diese. Ihr Haus, Tisch und Herz hätten ihm sofort offen gestanden.

Trotz des anstrengenden Dienstes wurde auch in ihrem häuslichen Kreise die Kunst fleißig ausgeübt. Von dem fleißigen Musizieren in ihren Familien enthalten die Mozartschen Briefe manch interessantes Detail. „Gestern war eine Akademie beim Cannabich", schreibt Mozart in einem Briefe vom 14. Februar 1778, „da ist bis auf die erste Sinfonie von Cannabich alles von mir gewesen. Die Rosl (Cannabich) hat mein Konzert in B gespielt, dann hat der Herr Ramm zur Abwechslung fürs 5. Mal mein Oboe-Konzert für den Ferlendi gespielt, welches hier einen großen Lärm macht. Es ist auch jetzt des Herrn Ramm sein Cheval de bataille. Hernach hat die Mademoiselle (Aloysia) Weberin die Aria di bravura von der De' Amicis (italienische Primadonna) ganz vortrefflich gesungen. Dann habe ich mein altes Konzert in D gespielt, weil es hier recht wohl gefällt. Dann habe ich eine halbe Stunde phantasiert, und hernach hat die Mademoiselle Weber die Arie Porto m'affretto von der De' Amicis gesungen, mit allem Applaus. Zum Schluß dann war meine Sinfonie vom Rè pastore. . ."

9.

Das Orchesterpersonal.

So allmächtig auch Italien im 18. Jahrhundert über die Opern- und Kirchenmusik herrschte, es gab ein Gebiet, auf dem die deutsche Musik schon damals Selbständigkeit und Überlegenheit errungen hatte. Das war die deutsche Instrumentalmusik. Deutschland hatte in dieser Zeit bessere Instrumentalvirtuosen, bessere Orchester als Italien, und die deutschen Instrumentalkompositionen traten bereits unabhängig auf, als der italienische Einfluß auf allen anderen Gebieten der Musik noch ungebrochen war. In dieser Beziehung hatte Mannheim führende Bedeutung, und zwar sowohl hinsichtlich der Entwicklung des Violin- und Violoncellospiels, wie des Flöten- und Oboespiels durch Mannheimer Künstler und ihre Schüler, als auch durch die symphonischen und kammermusikalischen Werke der Mannheimer Komponisten. Diese Werke, von denen viele bei großen Pariser Verlagsfirmen erschienen, waren beliebt und durch die ganze musikalische Welt verbreitet. Die Kammermusikwerke und Symphonien der Holzbauer, Cannabich, Stamitz, Toeschi u. a. sind musikgeschichtlich wichtig, denn sie bilden den Übergang und die Vorstufe zu den Haydnschen und Mozartschen Instrumentalkompositionen. Erst Haydn hat sie verdrängt und in Vergessenheit gebracht. Eine monographische Würdigung der vorhaydnschen Symphonie mit besonderer Berücksichtigung der Mannheimer Kompositionen und ihres Einflusses, der im einzelnen zu verfolgen und nachzuweisen wäre, erscheint nach dem Gesagten als eine Arbeit lohnender Art. Untersuchungen nach dieser Richtung hin würden das vorliegende Werk allzusehr ins Detail geführt haben, darum sind sie hier unterlassen worden und Spezialschriften vorbehalten geblieben.

Das Mannheimer Orchester zu Karl Theodors Zeiten war weltberühmt. Es verdankte seinen glänzenden Ruf der vorzüglichen Leitung, unter der es stand, und den hervorragenden Mitgliedern, die ihm angehörten. Durch die Verpflanzung des Mannheimer Orchesters nach München ging dessen ruhmvolle Leistungsfähigkeit auf das dortige Theater über, dessen Bedeutung aus den Grundlagen erwuchs, die es den Mannheimer Künstlern im Verein mit den besten Mitgliedern der alten kurbairischen Kapelle verdankte. Nicolai, der auf seiner Reise 1781 das vereinigte Mannheim-Münchener Orchester hörte, war begeistert von seiner herrlichen, reich nüancierten Vortragskunst, die er nur nach einigen Symphonien in der Komödie zu beurteilen Gelegenheit hatte.[1] Obwohl er mit den größten Erwartungen kam, sah er dieselben durch das Spiel dieses Orchesters weit übertroffen.

Genaue Angaben über die Stärke und über die Zusammensetzung des Mannheimer Orchesters lassen sich heute nicht mehr machen. Zusammenstellungen nach den Listen in den Hofkalendern lassen auf eine durchschnittliche Zahl von 40—50 Orchestermitgliedern schließen. Darunter befanden sich ungefähr 20—22 Violinisten — für die damalige Zeit eine sehr stattliche Zahl*) — ferner 4 Bratschisten, 4 Violoncellisten, 3—4 Kontrabassisten, 3—4 Flötisten, 3 Oboisten, 3—4 Klarinettisten, 4 Fagottisten und 6 Waldhornisten.

Bei den Ballets und Symphonien dirigierte einer der Konzertmeister von seinem Pult aus, bei den großen italienischen Opern der Kapellmeister von seinem Klavier aus, das in der Mitte des Orchesterraums aufgestellt war.[2] Das war italienische Sitte. Außerdem stand im Orchester ein Klavier für den Akkompagnisten. In der französischen Oper wurde der Takt mit einem Taktstock geschlagen, und zwar ursprünglich fortwährend hörbar.[3] Die Instrumente waren derart gruppiert, daß rechts vom Kapellmeister die ersten und zweiten Violinen, getrennt von den Bratschen, saßen; links saßen die Bläser, an den äußersten Enden rechts und links waren die Violoncelli und Kontrabässe verteilt, Trompeten und Pauken waren im Theater auf Tribünen rechts und links über dem Orchester postiert.

Die wichtigsten Aufgaben waren dem Saitenquartett zugewiesen, das meist in den Opern die alleinige Begleitung der Arien hatte, die Führung war noch in weit höherem Maße als heute den ersten Geigen übertragen. Die Violoncelli gingen in der Regel mit den Bässen zusammen und hatten nur in besonderen Ausnahmefällen

*) Das Pariser Opernorchester hatte 1776 22 Violinisten, im ganzen 63 Mitglieder, das Mailänder Orchester 1770 28 Violinisten, im ganzen 66 Mitglieder.

soliſtiſche Stellen. Flöten und Oboen teilten ſich in die Führung der Blasinſtrumente, gingen ſehr häufig auch uniſono mit den melodieführenden Geigen. Die Fagotte dienten meiſtens nur zur Verſtärkung des Baſſes und ſind deshalb ſehr oft in den Partituren nicht beſonders notiert, treten aber auch mitunter mit ſoliſtiſchen Aufgaben hervor. Zweiſtimmig geſetzte Hörner fehlen in keinem voll inſtrumentierten Stück. Das Klavier, früher die Laute — in der Kirche die Orgel — diente zur Ausführung des Generalbaſſes und zur Akkordangabe in den Seccorecitativen.

Eine wichtige Neuerung geſchah im Mannheimer Orcheſter durch die 1758/9 erfolgte Einführung der Klarinetten.*) Ihre Erfindung hatte bereits ein halbes Jahrhundert früher ſtattgefunden, aber erſt im Lauf unſeres Jahrhunderts hat ſich dieſes Inſtrument allmählich zu ſeiner hohen Bedeutung im modernen Orcheſter herangeſchwungen, nachdem in ſeinem Bau und ſeiner Technik große Vervollkommnungen eingetreten waren. Im Mannheimer Orcheſter ſcheinen die Klarinetten noch keine übermäßig große Rolle geſpielt zu haben, aber doch war Mozart, der ſie hier zuerſt kennen lernte, entzückt von ihrer Wirkung.

Die hervorragende muſikgeſchichtliche Bedeutung des Mannheimer Orcheſters macht ein genaueres Eingehen auf die wichtigſten Mitglieder und ihre führende Stellung im damaligen Muſikleben nötig. Wir beginnen mit den Violiniſten. Die intenſivere Bethätigung des deutſchen Violinſpiels datiert erſt vom Ende des 17. Jahrhunderts. Jahrzehnte hindurch ſtand es nun unter dem direkten Einfluß der italieniſchen Meiſter, die den deutſchen Violiniſten teils durch Studium, teils durch perſönliche Berührung näher traten, bis etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts dank der ausgedehnten Muſikpflege an deutſchen Höfen eine gewiſſe nationale Selbſtändigkeit in Violintechnik und Violinkompoſition bei den deutſchen Künſtlern erwuchs. Von beſonderer Bedeutung waren nach dieſer Richtung hin Mitglieder der kurpfälziſchen Hofmuſik in Mannheim, ſo daß man in der Geſchichte des Violinſpiels von einer Mannheimer Schule reden kann.

Als ihren Begründer und zugleich als den „Stammvater des deutſchen Violinſpiels“ kann man den Böhmen Johann Karl Stamitz bezeichnen.[1] Seine zahlreichen Kompoſitionen (Konzerte, Trios, Symphonien u. ſ. w.), die meiſtens in mehreren Auflagen erſchienen ſind, ſtanden in großem Anſehen, doch wirft ihnen bereits Schubart

*) Klarinetten ſollen kompoſitoriſch zum erſten Mal 1763 in der Oper »Orione ossia Diana vindicata« von J. Chr. Bach verwendet worden ſein. Bei Haydn kommen ſie zum erſten Mal in der Muſik zum „König Lear“ in den 70er Jahren vor.

eine „alternde Miene“ vor. Man hat in ihnen bei ihrer allerdings etwas altväterischen und philiströsen Physiognomie und trotz des Einflusses Tartinischen Stils eine bemerkenswerte Hervorkehrung deutschen Geistes erkannt. Burney, der ihn 1772 kennen lernte, rühmt seine Kompositionen. Er fand, daß die Stamitzschen Symphonien und Ouvertüren gegenüber den inhaltsleeren der Italiener einen wichtigen Fortschritt bedeuteten.[1] „Hier war's, sagt er, wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouvertüre hinwegschritt, die bis dahin bei dem Theater gleichsam nur als Rufer im Dienst gestanden, um durch ein Aufgeschaut! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten.“ Die neue Ouvertüre war mehr als bloßes Tonspiel und hatte höhere Aufgaben als die bisherige, die lediglich darauf abzielte den Lärm der Zuschauer zu stillen. Stamitz wirkte über ein Menschenalter am Mannheimer Hofe und war eine Zierde der kurpfälzischen Kapelle. Seit 1745 war er Konzertmeister und Direktor der Kabinetsmusik. Als Karl Theodor der Krönung Karls VII. in Frankfurt 1741 beiwohnte — er war damals noch Kurprinz — engagierte er den aus Deutschbrod stammenden und hauptsächlich in Prag ausgebildeten Johann Stamitz, der in Frankfurt durch sein virtuoses Violinspiel Aufsehen erregte. „Man kann mit der größten Bestimmtheit versichern — äußert sich eine zeitgenössische Notiz[2] — daß von diesem Zeitpunkt an die Musik am pfälzischen Hofe ihren Ruf und ihren Glanz Karl Theodor infolge der Aquisition Stamitzens verdankte. Stamitz hat Schüler herangebildet, die ihren Lehrer noch übertroffen haben: vor allem Christian Cannabich und Joseph Toeschi.“ »L'Europe est pleine de leurs compositions — fährt die erwähnte Notiz fort — partout bien accueillies et exécutées avec plaisir et à la plus grande satisfaction des professeurs ainsi que des amateurs.«

Aus seiner Schule ging eine ganze Reihe tüchtiger Violinisten und Komponisten hervor. Unter ihnen ist außer seinen beiden Söhnen besonders Christian Cannabich zu nennen, von dem gleich noch die Rede sein soll.

Johann Karl Stamitz' älterer Sohn Karl (geb. 1746 in Mannheim † 1801 in Jena) wurde ein bedeutender Virtuose auf der Bratsche und der Viola d'amour. Bei seinem Vater und nach dessen Tode bei Cannabich legte er den Grund zu seiner Kunst, in der er sich dann in Paris noch weiter vervollkommnete, wohin er bereits 1770 zusammen mit seinem Bruder Anton eine erfolgreiche Konzertreise unternahm. Als er 1774 in Wien und Augsburg auftrat, äußerte sich Schubart in der Teutschen Chronik[3] bewundernd über sein Spiel. Er nennt ihn

den Schüler der Grazien, den Sohn der Harmonie. Er war später einige Jahre im Dienst des Herzogs von Noailles, dirigierte 1790 in Kassel die dortigen Liebhaberkonzerte, lebte einige Jahre in Petersburg und starb 1801 als Leiter der akademischen Konzerte in Jena. Außer sehr bemerkenswerten Symphonien und Kammermusikwerken hat er auch zwei Opern geschrieben: „Der verliebte Vormund" (für Frankfurt) und „Dardanus" (für Petersburg).

Sein jüngerer Bruder Anton Stamitz war 1753 in Mannheim geboren, er kommt wie sein Bruder in den Mannheimer Orchesterlisten vor und scheint bei der Konzertreise 1770, auf der er seinen Bruder begleitete, in Paris geblieben zu sein, wo er sich als Violinist und Komponist auszeichnete. Rudolf Kreutzer wurde sein Schüler in Paris. Anton Stamitz veröffentlichte eine Reihe trefflicher Kammermusikwerke. Sonst ist wenig über ihn bekannt, nicht einmal sein Todesjahr steht fest. Mozart, der den jüngeren der Brüder 1778 in Paris traf, bekam einen sehr unsympathischen Eindruck von beiden, der sich namentlich durch ihr liederliches Privatleben erklärt.

Der bereits öfter erwähnte Christian Cannabich, der Sohn des Flötisten Martin Cannabich (geb. 1731), war als Solospieler, wie als Violinlehrer gleich bedeutend und von wichtigem Einfluß, ein Künstler von umfassenden musikalischen Kenntnissen.*) Als langjähriger Konzertmeister des kurpfälzischen Orchesters (seit 1759) hat er die größten Verdienste um die Ausbildung eines exakten, reich nüancierten Ensemblespiels. „Das mit Recht so hochberühmte pfälzische Orchester, schreibt Schubart,[1] hat diesem Manne das Meiste von seiner Vollkommenheit zu danken. Nirgends wird Licht und Schatten besser markiert, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer so einschneidend gemacht, und die Charaktere des Harmoniestroms in seiner höchsten Höhe allwirkender vorgetragen als hier." An einer anderen Stelle[2] nennt Schubart ihn „von der Natur selbst zum Konzertmeister gebildet!" „Man kann, fährt er weiter, die Pflicht des Ripienisten nicht vollkommener verstehen als Cannabich. Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden und besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen

*) Des Hofmusikus M. Cannabich 2 Söhne werden am 6. Mai 1744 „als Scholaren bei der Hofmusik" aufgenommen und erhalten „bis zu sich ergebender Besoldungs-Vakatur" zusammen 100 fl. Der eine davon ist Christian, der andere wohl Mathias Friedrich C., der bis 1773 unter den Flötisten der Kapelle nachzuweisen ist.

Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Kolorit der Violinen hat vielleicht noch niemand so durchstudiert, wie dieser Meister. Es fällt äußerst schwer, das Originelle seiner Striche zu bestimmen; es ist bei weitem nicht tartinische Steifigkeit, noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als sich nur denken läßt, führt er den Bogen und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattierungen mit Vollgewalt heraus. So groß er als Konzertmeister ist, so groß ist er auch im Unterricht. Die ersten Sologeiger und die vortrefflichsten Ripienisten gingen aus seiner Schule hervor. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinsekte hervorgebracht . . ."

Seine Lehrjahre in Italien 1760—63, wohin er vom Kurfürsten auf dessen Kosten geschickt wurde, waren von großem Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung. Besonders gilt das von seinen Studien bei Jomelli in Neapel. Jomelli war nach Schubarts Urteil einer der wichtigsten Förderer der musikalischen Farbengebung. Es war kaum ein halbes Jahrhundert vergangen, daß die Italiener zum ersten Mal Forte und Piano unter ihre Kompositionen schrieben. Damit ist nicht gesagt, daß vorher das musikalische Kolorit ganz fehlte, aber es lag in seinen Anfängen und war durchaus der Willkür des Spielers überlassen. Seit Jomelli wurde die musikalische Farbengebung weiter differenziert; er war der erste, der das Crescendo und Decrescendo anwendete. Als er es in einer Oper zu Neapel zum ersten Mal anbrachte, richteten sich alle Hörer im Parterre und in den Logen auf und wußten sich vor Erstaunen über die neue Erfindung kaum zu fassen. Sein Schüler Cannabich übertrug diese „Zaubereien", wie man sie damals nannte, nach Mannheim und gewann sie so dem deutschen Orchesterspiel.*) Was das Mannheimer Orchester nach dieser Richtung hin im fein nüancierten Vortrag leistete, bezeugt uns Schubart[1] mit begeisterten Worten: „Kein Orchester in der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein in die

*) Wir können uns heute, wo all diese Feinheiten des Vortrags längst gang und gäbe sind, nur schwer eine Vorstellung von der Wirkung auf die damalige Zeit machen. In Berlin kannte man das Crescendo noch nicht, als Reichard dorthin kam. Als er es 1776 zum ersten Mal in einer Arie anwenden ließ, soll Friedrich der Große, der es zum ersten Mal hörte, zu ihm gesagt haben: „In der Arie hat er einen ganz kurioſen Feuerlärm gemacht." — Von Reichard sollen nach Schubart 1,273 die Zeichen < > herstammen. Die Bezeichnung Crescendo und Decrescendo findet sich schon 1760 in der Partitur von Holzbauers Oratorium »La Betulia liberata«.

Ferne hinplätschernder Kryſtallfluß, ſein Piano ein Frühlingshauch. Die blaſenden Inſtrumente ſind alle ſo angebracht, wie ſie angebracht ſein ſollen: ſie heben und tragen, oder füllen und beſeelen den Sturm der Geigen. . . . Lord Fordice pflegte, als er Deutſchland durchreiſte, zu ſagen: Preußiſche Taktik und Mannheimer Muſik ſetzen die Deutſchen über alle Völker hinweg. Und als Klopſtock das daſige Orcheſter hörte, rief der große, ſelten bewundernde Mann ekſtatiſch aus: »Hier ſchwimmt man in den Wollüſten der Muſik« . . .“

Burney, der engliſche Muſikſchriftſteller, der zu Beginn der ſiebziger Jahre muſikaliſche Reiſen durch Deutſchland, Frankreich und Italien unternahm und auch in Mannheim und Schwetzingen Station machte, hat in dem Werke, in dem er auf Grund ſeiner reichen Kenntniſſe ſeine Reiſebeobachtungen niedergelegt hat, auch die Leiſtungen des Mannheimer Orcheſters, als deſſen erſte Violiniſten er Chriſtian Cannabich und die beiden Toeschi nennt, beurteilt.[1] Er fand, daß es den berühmten Namen, den es in ganz Europa habe, mit Recht trage, und daß es mehr Soliſten und gute Komponiſten enthalte, als ſonſt irgend ein Orcheſter in Europa. „Es iſt eine Armee von Generälen, ſagt er, gleich geſchickt einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten . . . Hier iſt der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo, und hier war es, wo man bemerkte, daß das Piano (welches vorher hauptſächlich als ein Echo gebraucht wurde und gemeiniglich gleich bedeutend genommen wurde) ſowohl als das Forte muſikaliſche Farben ſind, die ſo gut ihre Schattierungen haben, als Rot und Blau in der Malerei.“

Cannabich gehörte zu jenen Generälen, von denen Burney ſpricht. Denn auch darin, „einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen“, hat er für ſeine Zeit Bemerkenswertes geleiſtet. Seine Kompoſitionen ſind heute vergeſſen und veraltet. Es fehlte ihnen die Tiefe des Genies, das den Wechſel der Zeiten überdauert; ſie folgten der Mode, und ſanken dahin wie alles, was der Mode folgt. Er hat eine große Menge von Kammermuſikwerken und Symphonien geſchaffen. Letztere, vom pfälziſchen Orcheſter vorgetragen, betrachtete Schubart, der Cannabichs Freundſchaft gewann, eine Zeit lang als das Non plus ultra ſymphoniſcher Kompoſition. Später urteilte er viel kühler:[2] „Cannabich iſt ein Denker, ein fleißiger, geſchmackvoller Mann, aber kein Genie.“ Was er von ſeinen Balletkompoſitionen ſagt: „Sie ſind nicht übel, allein in fünfzig Jahren wird ſie kein Menſch mehr leſen“, iſt noch viel früher eingetroffen, aber die Zeit dachte hoch von ihnen. In den ſechziger und ſiebziger Jahren gab es wenig Opernaufführungen

in Mannheim, zu denen er oder Toeschi nicht die Ballets komponiert hätte. Auch in München, wo er dieselbe Stellung einnahm wie in Mannheim, war er sehr geschätzt. Er starb auf einer Besuchsreise in Frankfurt 1797 oder 1798. Sein Sohn Karl Cannabich, geb. 1764 in Mannheim, wurde 1784 Violinist in der Münchener Kapelle und erhielt 1800 seines Vaters Stelle. Auch er hat sich durch seine Kompositionen einen Namen gemacht. Seine Gattin wurde die Sängerin Woraleck, die 1800 in München engagiert wurde und 1808 daselbst zum Schauspiel überging. Er starb am 1. März 1805 in München.

Die italienische Schule war in Mannheim in erster Linie durch die Familie Toeschi, oder wie der volle Name lautet, Toesca della Castellamonte aus der Romagna vertreten. Drei dieser Toeschis gehörten dem Mannheimer Orchester an und zwar Alexander Toeschi, der von 1742—1758 als Konzertmeister nachweisbar ist — 1742 komponierte er die Ballets zur Festoper Meride — und dessen beide ebenfalls als Violinisten engagierten Söhne Karl Joseph und Johann Baptist Toeschi. Ein kurf. Reskript vom 8. Januar 1756 bestimmt, daß der Violinist Toeschi der Ältere zu seinen 300 fl. noch 100 fl., und Toeschi der Jüngere zu seinen 150 fl. noch 100 fl. erhält. Die Vornamen sind nicht angegeben, aber es handelt sich wohl um die Brüder Joseph und Johann, die seit 1752 bezw. 1755 unter den Violinisten erscheinen. Alexander ist wohl sicher mit Jahn als ihr Vater anzunehmen. Johann wird wohl fälschlich von Fétis als Sohn Josephs bezeichnet. Joseph, der ältere der Brüder, geb. 1724, wurde 1759 Konzertmeister und erhielt in den siebziger Jahren den Titel eines Direktors der Kabinetsmusik. In jüngeren Jahren zeichnete er sich als Sologeiger aus, später verlegte er sich mehr auf die Komposition und fand mit seinen Symphonien und Ballets viel Anerkennung. Er folgte dem Hof 1778 nach München und starb hier zehn Jahre später, am 12. April 1788. Seiner Balletkompositionen wurde bereits früher Erwähnung gethan; in der kgl. Musikbibliothek zu Berlin befinden sich von ihm außerdem noch die Ballets: Feste del Seraglio 1763, Procris et Céphale, Ballet héroique und Endymion, außerdem kammermusikalische Werke. Schubart ist von Joseph Toeschis Ballets entzückt.[1] „Seine Ballets, sagt er, sind mit äußerster Delicatesse bearbeitet: man sieht die Tänzer in seinen Partituren, und nichts ist leichter, als Worte unter seine Zaubermelodien zu legen, so rythmisch sind sie. Süßigkeit, holde Anmut und lichte Harmonie sind sein Hauptcharakter! Er scheint mehr ein Schüler der Natur, als der Kunst zu sein, daher kommt so wenig Kontrapunktisches in allen seinen Sätzen vor. Toeschi

raffiniert nicht, er überläßt sich ganz dem Ausguß seines Genies. Vielleicht ist er außer Florian Deller der erhabenste Dolmetscher eines Noverre."*)

Nach Schubarts Urteil kam Joseph Toeschi an Bedeutung seinem Kollegen Cannabich nicht gleich. „In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Cannabich, dieser befehligt Heere, jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigentümliches, er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstil zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majestät und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmut im Andante und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte ihm die Mannigfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört . ."

Auch sein Bruder Johann, den Burney 1772 unter den bedeutenden Geigern Mannheims erwähnt, schwang sich zum Konzertmeister auf, aber erst 1774 und folgte wie sein Bruder dem Hof nach München, wo er 1803 starb. Auch er komponierte Symphonien und erscheint öfters als Balletdirigent. Sein 1770 in Mannheim geborener Sohn und Schüler Karl Theodor, der den alten Familiennamen Toesca della Castellamonte wieder annahm, wurde ein geschätzter Geiger des Münchener Orchesters. Eine Frau Susanna Toeschi, vielleicht die Gattin eines der Brüder, erscheint von 1760 an als kurfürstliche Hofsängerin in Mannheim.

Außer den Toeschi gehörten dem Mannheimer Orchester keine bedeutenderen italienischen Violinisten an, überhaupt treten die italienischen Namen fast vollständig hinter den deutschen zurück: Angelo Gagi, der Gatte der Sängerin, (1745—52) und Dominico Basconi (1745—1760), der in den fünfziger Jahren die Intermezzi leitete, hin und wieder auch die Musik zu pantomimischen Komödien lieferte, sind allenfalls noch erwähnenswert. Peter Grua (seit 1763 unter den Violinisten und bis Anfang dieses Jahrhunderts im Mannheimer Theaterorchester), wohl ein Sohn des Kapellmeisters Karl Grua und der Bruder des Münchener Kapellmeisters Paul Grua, und Johann Danzi (1773 als Accessist unter den Violinisten erscheinend), wohl der Sohn des Violoncellisten Innocenz Danzi, sind als geborene Mannheimer der Mannheimer Schule beizuzählen. Der Niederländer Karl Offhuis, der schon

*) Noverre, berühmter frz. Balletmeister, zeitweilig am würtemb. Hofe; Florian Deller, Konzertmeister und Hofkomponist des Herzogs v. Würtemberg, komponierte viele der Noverreschen Ballets. Von ihm wurde 1775 in Mannheim aufgeführt »Le rival imaginaire.« (Vgl. S. 167.)

1723 in kurpfälzischen Diensten steht, erscheint noch 1768 in den Listen der Hofkapelle als Konzertmeister, erhielt aber schon am 22. September 1744 durch ein kurfürstliches Reskript die Erlaubnis, seine Pension in Brüssel verzehren zu dürfen.

Von den französischen Namen Nicolaus Heroux (1757—69) und dessen Sohn (1775—76 Accessist), Joh. Wilh. Duruel (1747—52, zugleich Hoftanzmeister), Toussaint Legrand (1762—64) und Verneuil (1771—75) stehen die drei letzteren zweifellos in verwandtschaftlicher Beziehung zu Angehörigen des Ballets und der französischen Komödie.

Der Stamm des Mannheimer Orchesters ist deutsch, und in den letzten Dezennien der Mannheimer Oper sind die meisten Mitglieder der Kapelle in Mannheim selbst geboren und von Mannheimer Künstlern herangebildet. Hier ist noch eine ganze Reihe hervorragender Namen anzuführen. Der Sohn des Mannheimer Organisten Franz Ritschel (1734—63) Johann Ritschel ist von 1757—1763 unter den Violinisten zu finden und erscheint 1764—67 als Vicekapellmeister, 1767 als Komponist des Oratoriums „Joas". Außer diesen kommen von derselben Familie noch vor: Georg Ritschel, 1757 als Kontrabassist, dann bis 1778 als Violinist, und Georg Wenzel Ritschel, vielleicht dessen Vater als Kontrabassist 1723—52. Von Wichtigkeit für die Entwicklung des Violinspiels in Mannheim war Ignaz Fränzl, geb. ca. 1730 in Mannheim, vielleicht der Bruder des 1747—78 als Bratschist und Obertrompeter vorkommenden Ferdinand Fränzl. Ignaz Fränzl erscheint von 1747—1773 in der Reihe der Mannheimer Violinisten und rückte 1774 zum Konzertmeister vor. Er übernahm später die Leitung des Mannheimer Theaterorchesters, in welcher Stellung er sich aber keine Lorbeern erwarb, und starb als großh. bad. Musikdirektor 1811.

Er war zu seiner Zeit als Solist wie als Komponist gleich beliebt; Lipowski zählt ihn zu den ersten Violinspielern seiner Zeit. „Fränzl ist ein Geiger der Liebe, sagt Schubart,[1] man kann nichts Süßeres, Einschleichenderes hören, als seinen Vortrag und seine Erfindungen" — und an einer anderen Stelle, wo er ihn als einen der lieblichsten Violinisten,*) gleich stark im Orchester- wie im Solospiel bezeichnet, sagt er von ihm: „Sein Strich hat so viel Delicatesse und wiegende Anmut, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann.

*) Ein Bericht im Berl. Musik. Wochenbl. vom Jahr 1791 hebt im Gegensatz hierzu den feurigen Charakter seines brillanten Spiels und die feste Kraft seines Strichs hervor und vermißt gerade den schmelzenden Gesang in seinem Spiel, das mehr orchestral als virtuos wirke.

Er ist kein Sklave von seiner eigenen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen, melodischen Gängen. Die Hollandais, Rondos und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun scheint, wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frei, wie Collis seine." Auch Mozart spricht sich sehr günstig über ihn aus, z. B. in einem Brief vom 22. November 1777 an seinen Vater: „Ich hatte das Vergnügen, den Herrn Fränzl auf der Violine ein Konzert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er spielt schwer, aber man kennt nicht, daß es schwer ist; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen, runden Ton, es fehlt keine Note, man hört alles, es ist alles marquiert, er hat ein schönes Staccato in einem Bogen, sowohl hinauf, als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. Mit einem Wort, er ist meinetwegen kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger."

Auch als Lehrer ist Ignaz Fränzl von Verdienst. Außer dem 1786 in Mannheim geborenen Geiger Friedrich Wilhelm Pixis, der auf seinen Kunstreisen zu Anfang dieses Jahrhunderts viel von sich reden machte, und außer Joh. Bapt. Geiger, geb. in Mannheim 1761, der in den letzten Jahren des Mannheimer Hof-Orchesters als Violin-accessist erscheint und in München erster Orchestergeiger und der Lehrer Johann Baptist Moralts wurde, ging aus seiner Schule sein Sohn Ferdinand Fränzl hervor, geb. 1770 in Schwetzingen, der als Violinvirtuos und Komponist seinen Vater überragte. Er errang schon als Knabe durch sein Spiel große Erfolge, die er auf zahlreichen Konzertreisen vermehrte. 1827 wurde er als kgl. bairischer Hofkapellmeister in München pensioniert. Er zog sich nach Mannheim zurück, wo er im November 1833 starb.

Zwei aus dem Mannheimer Orchester hervorgegangene Familien haben ihre höchste künstlerische Kraftentfaltung erst in der Nach-Mannheimer Zeit erreicht: die Familien Cramer und Bohrer. Von der Familie Cramer trat der aus Schlesien gebürtige Jacob Cramer Mitte der vierziger Jahre als Violinist in das Orchester Karl Theodors ein. Im musikalischen Almanach von 1782 wird er unter den besten

Violinspielern seiner Zeit aufgeführt: „er ist einer der besten Solospieler auf der Violine, dessen Vortrag sowohl als seine Kompositionen äußerst glänzend sind.“ Von seinen Söhnen hat der ältere, der als Kopist und Pauker in Mannheim und später noch in München verwendete Johann Cramer keine Bedeutung, sein Sohn Franz Cramer wurde ein guter Klavierspieler und ein tüchtiger Flötist des Münchener Orchesters, dem er seit 1795 angehörte; sein Oheim mütterlicherseits, Gerhard Dimmler, war sein Lehrer. Von Bedeutung in der musikalischen Welt wurde der andere, von Jacobs zweitem Sohn Wilhelm abstammende Zweig. Wilhelm Cramer, geb. 1745 in Mannheim, † 1800 oder 1799 in London, war ein bedeutender Violinist aus der Schule des älteren Stamitz, Basconis und namentlich Cannabichs; er begegnet bereits 1757 unter den Violinisten der Mannheimer Kapelle und wird noch 1776 unter diesen geführt, obwohl er bereits 1772 auf Veranlassung Joh. Christ. Bachs nach London gegangen war, wo er als Violinvirtuos wie als Orchesterdirigent steigende Anerkennung fand. Bereits als Knabe von 7 Jahren ließ er sich am Mannheimer Hof hören und unternahm mit 16 Jahren erfolgreiche Konzertreisen nach den Niederlanden.

Die Engländer nannten ihn den ersten Violinisten der Welt; das läßt Schubart, der ihn sehr günstig beurteilt und ihn einen Geiger voll Genie nennt, nicht gelten, hebt aber hervor,[1] daß er es bei seinem originellen Strich und seiner großen Vortragskunst zu einer bewundernswürdigen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht habe. Am besten gelinge ihm der zärtliche, gefühlvolle Vortrag eines Adagio und es sei nicht möglich ein Rondo süßer und herzerfüllender zu spielen, als Cramer es könne, der darin sogar einen Colli übertreffe, den Schubart an einer anderen Stelle den Shakespeare unter den Geigern nennt; seinen Kompositionen rühmt Schubart Gründlichkeit, Geschmack und hohen Bildungswert nach. Seine Gattin war eine der ersten Harfenspielerinnen ihrer Zeit. „Man glaubt ins Elysium versetzt zu sein, sagt Schubart, wenn sie und ihr Mann mit einander auf der Violine und Harfe wetteifern.“

Sein ältester Sohn Johann Baptist, geb. 1771 zu Mannheim † 1858 bei London, machte sich als Klaviervirtuos und Klavierkomponist einen sehr geachteten Namen. Er kam mit seinem Vater nach England und wurde hier später zum kgl. Klaviermeister ernannt. „Sein Feuer, seine Fertigkeit und Geschwindigkeit, sein Ausdruck u. s. w. übertrifft alle Erwartung“, urteilt Lipowsky von ihm.[2] Seine Produktivität war ebenso eminent wie sein Talent im freien Fantasieren.

Aber seine Sonaten, Variationen, Rondos u. s. w. sind heute vergessen, nur seine Etüden sind noch bekannt und als vorzügliche Schule für Fingertechnik noch immer sehr beliebt.

Von der Familie Bohrer begegnet uns in Mannheim zunächst Johann Philipp Bohrer von ca. 1747—58 als Violinist, dann als Bratschist bis 1776, ferner Kaspar Bohrer, vielleicht dessen Sohn, zuerst als Trompeter, 1773 und 1774 als Bratschist und seit 1775 als Kontrabassist. Er starb in München 1809 und hinterließ vier musikalisch reichbegabte Söhne: Anton, Max, Peter und Franz. Obwohl diese für die Mannheimer Musikgeschichte nicht mehr inbetracht kommen, sei doch einiges über sie mitgeteilt. Anton Bohrer, geb. 1783 in München, wurde ein sehr geschätzter Violinist. Seine ersten Lehrer waren sein Vater und Cannabich, dann genoß er in Paris Rudolf Kreutzers Unterricht. Er fand 1799 in der Münchener Hofkapelle ein Engagement, wurde 1823 Konzertmeister in Berlin und 1834 in Hannover, wo er 1852 starb. Seine Gattin war die Pianistin Fanny Dülken, die Tochter eines Hofklaviermachers in Hannover. Deren Schwester Luise Dülken (ebenfalls Pianistin) wurde die Gattin seines Bruders Max Bohrer, geb. 1785 in München, eines hervorragenden Violoncellisten aus der Schule des Anton Schwarz, der seinen Bruder auf vielen Kunstreisen begleitete, 1832 erster Violoncellist der würtembergischen Hofkapelle wurde und 1867 starb. Die zwei jüngeren Brüder Peter (Violinist) und Franz (Bratschist) starben in jungen Jahren in München.

Aus der Familie Friedel, von der in Mannheim folgende Mitglieder vorkommen: Jacob Friedel als Violinist 1745—58, Wilhelm Friedel als Violoncellist 1743—63, Joseph Friedel 1764 als Violoncellist, dann bis zum Ende der Mannheimer Oper als Kontrabassist, Friedrich Friedel als Trompeter 1763—64, Gerhard und Joh. Franz Friedel, beide 1774—75 als Trompeter, stammen wohl die Gebrüder Friedel, deren Schubart als rühmlichst bekannter Violinisten Erwähnung thut.[1]

Aus dem Berliner Orchester nach Mannheim berufen wurde der Violinist Georg Jardt (auch Card und Czarth geschrieben), ein Freund Franz Bendas, geb. 1708 in Deutschbrod in Böhmen, 1758—78 unter den Violinisten der Mannheimer Kapelle vorkommend. Er stand seit 1734 in preußischen Diensten. Seine Berufung ist wohl ebenso auf die Veranlassung des gleichfalls aus Deutschbrod stammenden Johann Stamitz zurückzuführen, wie die des Waldhornisten Georg Eck, eines Böhmen, der der Vater der hervorragenden Violinisten Johann

Friedrich Eck und Franz Eck wurde. Johann Friedrich Eck, geb. 1766 in Mannheim, ein Schüler Christ. Danners, trat bereits mit 12 Jahren 1778 in das nach München versetzte Orchester ein, dem er zehn Jahre angehörte. Er galt als einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen seiner Zeit. Sein Bruder Franz Eck, geb. 1774 in Mannheim, der bis 1801 der Münchener Kapelle angehörte, ist als Lehrer Spohrs erwähnenswert, der ihn allerdings als Virtuosen höher schätzte wie als Lehrer. In Petersburg verfiel er in Wahnsinn; er starb im Irrenhaus zu Straßburg.[1] Johann Friedrich Eck ging aus der Mannheimer Violinschule, speziell aus der Schule des ausgezeichneten Mannheimer Violinisten Christian Danner hervor, der seinerseits den Unterricht seines seit 1757 unter den Mannheimer Hofvioliniſten nachzuweisenden Vaters Johann Georg Danner († 1800) genossen hatte. Christian Danner war 1745 in Mannheim geboren und erscheint 1770 als Accessist unter den Violinisten des Mannheimer Orchesters. Er siedelte 1778 mit seinem Vater nach München über, ging aber 1783 als Konzertmeister nach Zweibrücken und 1792 in gleicher Eigenschaft nach Karlsruhe, wo er 1816 starb. Von seinen Violinkompositionen, die zum kleinsten Teil im Druck erschienen, wird namentlich ein Konzert in F-dur gerühmt, das Manuskript geblieben ist.

Bei dieser Aufzählung ist noch eines Namens zu gedenken, der sich später in München als Dirigent und Komponist einen hochgeachteten Namen schuf, Peter Winter, geb. 1755 in Mannheim, der 1770 als Accessist unter den Kontrabassisten erscheint, denen er auch 1774 noch angehört, dann aber seit 1775 unter den Violinisten, weshalb er an dieser Stelle Erwähnung finden muß, zumal da er als frühreifer Violinspieler Ausgezeichnetes leistete. Als Komponist gehörte er der Voglerschen Schule an; er schrieb auch verschiedene Aufsätze in Voglers „Tonschule". „Er spielt die Violine vortrefflich, urteilt Schubart von ihm,[2] und schreibt und setzt sehr gut. Seine Symphonien sind zum Teil kühn gearbeitet; besonders weiß er die Molltöne, die so leicht einschläfern (?), mit vieler Kunst und Weisheit zu behandeln." Er wurde 1783 Vicekapellmeister und 1788 Kapellmeister in München, wo er 1826 starb. Als Komponist des „Unterbrochenen Opferfestes" hat er seinen Namen vor dem vorzeitigen Vergessenwerden bewahrt.

Die deutsche Schule dominierte auch unter den Violoncellisten des Mannheimer Orchesters zur Zeit Karl Theodors; nur zwei italienische Namen lassen sich nachweisen: Carl Peroni (1734—1752 vorkommend) und der 1754 aus Italien berufene Innocenz Danzi. Einer der begabtesten Vertreter des Violoncells in der Mannheimer

Kapelle war Anton Filz, dessen Bestallungsurkunde vom 15. Mai 1754 datiert ist (der Kurfürst nimmt „den bei Höchstderoselben sich unterthänigst präsentierten Violoncellisten Anton Fils" in seine Dienste. Gehalt: 300 fl.) Bereits 1760 starb Filz im besten Mannesalter, bevor noch alle die schönen Hoffnungen, die man auf seine Leistungen als Virtuos und Komponist gesetzt hatte, vollständig in Erfüllung gehen konnten.

Als Ersatz für den 1754 verstorbenen Violoncellisten Eytner berief Karl Theodor aus Italien Innocenz Danzi, dessen Anstellungsurkunde vom 29. Mai 1754 besagt, daß der Kurfürst, „dem aus Italien beschriebenen, ohnlängst hier angekommenen" Violoncellisten Innocenz Danzi ein Gehalt von 800 fl. auswirft.

Bedeutenderes als Innocenz, der sich als Solist wenig hervorthat, leistete sein 1763 in Mannheim geborener Sohn Franz Danzi, der von seinem Vater Unterricht im Gesang, Klavier- und Cellospiel erhielt und bereits in seinem 15. Jahr als Violoncellist in der kurfürstlichen Kapelle mitspielen durfte. Der Abbé Vogler wurde sein Lehrer in der Komposition. Unter der stattlichen Reihe seiner Kompositionen für Konzertsaal, Kirche und Theater hatten besonders seine Opern zu ihrer Zeit vielen Erfolg, konnten sich aber nicht auf dem Repertoire behaupten. Einige von diesen Opern sind: Sylphe, Azakia, (Text von Schwan), der Kuß, die Mitternachtsstunde, Iphigenia in Aulis. Franz Danzi wurde 1797 Vicehofkapellmeister in München, 1807 Hofkapellmeister in Stuttgart und dann in Karlsruhe, wo er 1826 starb.[1] Seine Gattin war seit 1790 Margaretha geb. Marchand, die Tochter des bekannten Theaterdirektors aus dessen Ehe mit Magdalena Brochard. Margaretha Danzi, die in München 1796 engagiert wurde, war eine berühmte Sängerin. Aus der Danzischen Familie hat sich noch Franzens Schwester Franziska, die den Oboisten Ludwig August Lebrun heiratete, in der Welt des Gesanges einen hochgeachteten Namen erworben. Von ihr wird an anderer Stelle zu reden sein.

Von den Mannheimer Violoncellisten sind noch erwähnenswert: Johannes Fürst, der seit 1747 als Kapellmitglied nachweisbar ist und noch 1778 bei der Übersiedelung des Hofes nach München in kurfürstlichen Diensten stand, und zwei jüngere Mitglieder: Ludwig Simon, der 1767 als Accessist in den Orchesterlisten erscheint, und Anton Schwarz, 1770 Accessist, aus dessen Schule später in München hervorragende Künstler hervorgingen. Der erste Lehrer des jungen Schwarz war der Bratschist Sepp, 1766 aber bestimmte ein kurfürstl. Reskript, daß er „in Ansehung seiner Fertigkeit zu mehrerer Befähigung

in die Lehre des Violoncelliſten Danzi zu thun ſei," wofür der Kurfürſt die Koſten (monatl. 10 fl.) übernahm.

Von den Flötiſten des Mannheimer Orcheſters iſt der Vater Chriſtian Cannabichs, Martin Friedrich Cannabich (bis 1758 nachweisbar) bereits öfters erwähnt worden, deſſen anderer Sohn Mathias von 1757—1773 ebenfalls unter den Flötiſten der Hofmuſik erſcheint.

Von Cannabich, dem Vater, erhielt Kurfürſt Karl Theodor den erſten Unterricht auf der Flöte; 1754 aber trat an ſeine Stelle der Elſäſſer Johann Baptiſt Wendling, bisher in herzoglich zweibrückenſchen Dienſten, der Bruder des Violiniſten Franz Anton Wendling. Er heiratete 1756 die berühmte Sängerin Dorothea Spurni, wurde 1778 nach München verſetzt, wo er ſtarb. Friedrich d. Gr. hat Joh. Bapt. Wendling ſehr hoch geſchätzt; bereits 1749 mußte Wendling vor ihm ſpielen und erhielt eine goldene Tabatiere zum Geſchenk vom König. Auch in Frankreich, Italien, England und Holland erwarb er ſich große Ehren.[1] Schubart nannte ihn einen vorzüglichen Flötenſpieler und urteilt von ihm:[2] „Sein Vortrag iſt deutlich und ſchön, und die Töne in der Tiefe und Höhe gleich voll und einſchneidend. Er iſt ſtolzer darauf, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Überraſchende." Die Kompoſitionen, die von ihm herrühren, nennt Schubart ungemein gründlich und der Natur der Flöte genau angepaßt. „Zwar altern ſeine Melodien wie er ſelbſt, meint Schubart, dem ungeachtet müſſen ſeine Stücke von jedem Inſtrumentiſten mit Sorgfalt ſtudiert werden." Bekannt iſt, daß Mozart während ſeines Mannheimer Aufenthaltes viel bei Wendling verkehrt hat.

Auch für die übrigen Blasinſtrumente finden wir hervorragende Vertreter in Mannheim. Unter den Oboiſten zeichneten ſich ganz beſonders aus: Ludwig Auguſt Lebrun und Friedrich Ramm. Lebrun*) war wohl der bedeutendſte Vertreter ſeines Inſtrumentes im vorigen Jahrhundert, hatte aber in Ramm einen Nebenbuhler, der ihm dieſen Rang nach dem Urteil vieler ſtreitig machte. Er war 1746 in Mannheim geboren und erſcheint bereits als Achtzehnjähriger (ſeit 1764) in den Verzeichniſſen des Mannheimer Orcheſters. Schubart, der ihn als Jüngling kennen lernte, ſpricht in ſeinen Schriften mit Begeiſterung von ihm.[3] Er nennt ihn eines der größten muſikaliſchen

*) Als ſein Vater darf wohl der 1747—1770 im Mannheimer Orcheſter nachzuweiſende Oboiſt Alexander Lebrun in Anſpruch genommen werden. Vielleicht liegt auch Verwandtſchaft mit dem ausgezeichneten franzöſiſchen Hornvirtuoſen Jean Lebrun † 1759 in Lyon und dem Opernkomponiſten Louis Sebaſtian Lebrun † 1829 in Paris vor.

Genies, das ihm jemals begegnet sei, und führt das Urteil des großen Oboisten Besozzi an, nach dem Lebrun das Maximum auf der Oboe erreicht habe. Seine Manieren, Erfindungen, Kadenzen seien unnachahmlich. Er überwinde alle Schwierigkeiten seines Instruments, spiele leicht und schwer, errege Staunen und süßes Gefühl, drücke fremde Arbeiten so gut als die seinigen aus — er sei mit einem Wort Originalkopf. An einer anderen Stelle nennt er ihn einen wahren Zauberer auf der Oboe. „Dieses der Menschenstimme so nahe kommende Instrument ist kaum hundert Jahre alt, und Fischer, Besozzi, Secchi und dieser Lebrun scheinen es doch bereits erschöpft zu haben. Lebrun hat ihm noch zwei Töne abgenötigt, die bisher nicht auf seiner Leiter lagen — das d und e. Die Oboe hatte sonst einen gewissen Kirchweihton, der ziemlich mit dem Gansgeschrei übereinkam. Dieser ist nun durch die genannten großen Meister nicht nur abgeschliffen worden, sondern in einen so reizenden Klang umgeschaffen, daß wir dies Instrument mit Recht unter die angenehmsten Erfindungen des menschlichen Geistes zählen können. Schwerlich wird man mehr etwas damit machen können, was nicht schon Lebrun gethan hätte. Sein Ton hat die äußerste Delikatesse. Er seufzt, girrt, klagt und weint nicht nur, sondern spielt auch in den hellen Farben der Freude. Ihm gelingt das rasche Presto wie das tiefaufseufzende Largo. In seinen Konzerten überwindet er alle Schwierigkeiten, und in seinen Solos ist er ganz Gefühl. Er setzt sich seine Stücke meist selbst, wenn er gleich in mehr als einem Stile bläst. Seine Kompositionen sind ausnehmend fein und süß wie Nektartropfen. Er hat Ballete und Kammerstücke verfertigt, die vom gebildetsten Geschmacke zeugen. Der Ätherstrahl des Genies zuckt in allem, was er schreibt — was er vorträgt. Er hat sich also mit Recht die Bewunderung von Frankreich und Deutschland erworben. Ob er gleich nicht so gelehrt ist, als Besozzi, so hat er doch unstreitig mehr Genie als dieser."

Er heiratete 1778 die berühmte Sängerin Franziska Danzi, mit der er viele an Ehren und Erfolgen reiche Kunstreisen unternahm.*) Er starb viel zu früh für die Kunst im schönsten Mannesalter, am 16. Dezember 1790 in Berlin an einer Leberentzündung.

*) Aus dieser Ehe gingen zwei musikbegabte Töchter hervor: Sophie Lebrun geb. 20. Juni 1781 in London, ausgezeichnete Pianistin, verheiratet seit 1799 mit dem Klavierbauer Dülken in München, und Rosine Lebrun geb. 13. April 1785 in München, in Klavier und Gesang von ihrem Oheim Franz Danzi, dann auch von Andreas Streicher ausgebildet, seit 1801 mit dem Münchener Schauspieler Stentzsch verheiratet, von da ab Schauspielerin in München.

So überschwänglich ist das Lob, das Schubart Lebrun spendet, daß er Friedrich Ramm völlig darüber vergißt. Ramm war ca. 1740 geboren und gehörte seit 1759 der kurfürstlichen Kapelle an. „Ramm ist ein recht braver, lustiger, ehrlicher Mann" schreibt Mozart 1777; er sei viel gereist und habe viel Erfahrung. Mozart verkehrte gern mit ihm und war während seines Pariser Aufenthalts 1778 mit ihm zusammen. Als Ramm im Jahre 1809 sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum feiern durfte, blickte er auf eine Laufbahn zurück, die von Ehren und Erfolgen begleitet war. Zahlreiche Konzertreisen erwarben ihm den Ruf eines der ersten Oboisten. Lipowsky versichert, man sage nicht zuviel, wenn man behaupte, daß noch keiner den schönen, runden, sanften und wahren Ton auf der Oboe, verbunden mit der schmetternden Tiefe im Forte sich so vorzüglich gut eigen gemacht habe als er. Er blase mit einer Delikatesse, einer Leichtigkeit, einem Ausdrucke, die bezauberten, behandle sein Instrument nach seiner wahren, ihm eigenen Natur mit Klugheit und einer praktischen Gewandtheit, die wenigen Oboisten eigen sei. Namentlich sein Adagiovortrag sei sehr gefühlvoll und wenn der Effekt oder die Begeisterung es verlangten, wisse er auch Geist und Feuer hineinzulegen.[1] Aus seiner Schule ging Anton Fladt hervor, geb. 1775 in Mannheim, der 1790 der Nachfolger Lebruns wurde.

Klarinetten wurden zwischen 1758 und 59 im Mannheimer Orchester eingeführt, oder richtiger gesagt, in dieser Zeit wurden die ersten Klarinettisten angestellt,*) zwei an der Zahl: Michael Quallenberg und Johannes Hampel; jener, ein Böhme, bis 1778 in den Orchesterlisten nachweisbar,[2] dieser nur bis 1763, er wurde 1764 ersetzt durch seinen Familienangehörigen Thaddäus Hampel, der bis 1778 vorkommt, übrigens zugleich auch eine Bratschistenstelle versah, und zwar wie es scheint, von 1775 an diese ausschließlich. Im Jahre 1765 wurde ein weiterer Klarinettist in Jacob Tausch engagiert, dessen Söhne Franz, 1770—78 Accessist in Mannheim, später kgl. preuß. Kammermusikus in Berlin, und Joseph, seit 1779 beim Münchener Hoforchester, sich als tüchtige Klarinettenspieler ausgezeichnet haben.

Unter den Fagottisten, deren Zahl ebenso wie die der Klarinettisten im letzten Decennium auf 4 stieg, fällt der in der Mannheimer Musikgeschichte bekannte Name Ritter auf, von dem zwei Vertreter Heinrich Ritter 1747—1771 und Georg Wenzel Ritter, der

*) In einem Etat der Hofmusik von 1759 sind außer den „dienstbaren" und „ohndienstbaren" Mitgliedern der Hofmusik zwei Klarinettisten besonders aufgezählt (mit zusammen 576 Gulden Gage).

hervorragende Fagottist geb. in Mannheim 1748, 1764—1778 erscheinen. Der letztere trat 1788 in die kgl. Hofkapelle zu Berlin ein und starb daselbst 1808. Aus seiner Schule gingen viele tüchtige Fagottisten hervor. Als Komponist hat er sich durch Fagottkonzerte und durch Quartette für Fagott, Violine, Viola und Baß bekannt gemacht. In welchen verwandtschaftlichen Beziehungen zu diesen beiden folgende Träger desselben Namens im Mannheimer Orchester stehen, war nicht zu ermitteln: Friedrich Ludwig Ritter, Violinist 1773—78, Georg Ritter 1757—59 Oboist u. 1763—78 Violinist, Jacob Ritter 1759—63 Violinist, ferner der 1760 in Mannheim geborene Violoncellist Peter Ritter, der seit 1803 Kapellmeister des Mannheimer Theaters war, 1823 pensioniert wurde und am 1. August 1846 starb.*) Die Fagottisten Swibertus und Sebastian Holzbauer, die beide schon 1734 erscheinen, sind wohl nicht mit dem Kapellmeister verwandt.[1]

Von den Waldhornisten, deren Zahl 1768—70 bis auf sieben stieg, ist Georg Ecks, als des Vaters der berühmten Violinisten bereits gedacht worden. Außerdem sind noch die Familien Dimmler und Lang zu erwähnen. Franz Anton Dimmler, 1767—78 als Waldhornist des Mannheimer Orchesters nachzuweisen, wurde später in München als Kontrabassist verwendet. Er hat verschiedene Opern und nicht weniger als 185 Ballets außer zahlreichen Symphonien, Quartetten und dgl. komponiert. Der 1770 als Accessist unter dem Waldhornisten des Mannheimer Orchesters auftretende Joseph Dimmler ist jedenfalls sein älterer Sohn, ein jüngerer, Anton Dimmler, wurde in München 1783 geboren und als Klarinettist beim Münchener Hoforchester angestellt. Von größerer Bedeutung ist die weitverzweigte Familie Lang,[2] die sich auf die beiden dem Mannheimer Orchester 1763—1778 bezw. 1767—1778 als Waldhornisten angehörenden Brüder Franz und Martin Lang zurückführt. Der ältere Bruder Franz Lang, der 1772 die Tochter des Musikdirektors Joh. Stamitz, Franziska Stamitz,**) heiratete, war einer der ersten

*) Er hat sich auch als Komponist zahlreicher Opern bekannt gemacht. Seine Gattin war die Schauspielerin Karoline Baumann, für die Schillers Herz in Liebe geschlagen hat. Sein Sohn, der Baritonist Karl Ritter wurde 1839 Regisseur in Mannheim, er starb in Mittelheim bei Biebrich am 10. Sept. 1878.

**) Tüchtige Schauspielerin in Mannheim und München. Die Tochter aus dieser Ehe, Katharina L. geb. 1774 zu Mannheim, Schülerin der Dorothea Wendling, wurde eine vorzügliche Sängerin, die in Italien mit vielem Erfolg auftrat. Sie verlor durch Überanstrengung ihre Stimme und wurde Schauspielerin, heiratete 1796 den in Mannheim 1755 geborenen und daselbst bereits 1764 als Tänzer dienenden, später Münchener Hofschauspieler Franz Zuccarini.

Künſtler auf ſeinem Inſtrument, ebenſo wie ſein jüngerer Bruder Martin, der in München 1782 die bedeutende Schauſpielerin Marianne Boudet heiratete. Die Kinder aus dieſer Ehe haben ſich in der Kunſtwelt Ehre und Anſehen erworben. Es war der Violiniſt Theobald Lang geb. 1783 in München, ein Violiniſt aus der Schule Franz Danzis, der 1808 die Sängerin Regina Hitzelberger heiratete; ferner Franz Xaver Lang geb. 1785, Fagottiſt im Münchener Hoforcheſter, dann die Töchter Margaretha geb. 1788 und Joſefine geb. 1791, jene eine tüchtige Sängerin, die den bekannten Wiener Theaterdirektor Carl, den Begründer des Carltheaters heiratete, dieſe Hofſchauſpielerin in München, deren Gatte der Hofſchauſpieler Karl Flerx wurde.

10.

Das Gesangspersonal.

In der Oper des 18. Jahrhunderts war der Textdichter der Sklave des Komponisten. Aber auch der Komponist hatte einen Herrscher über sich zu dulden, den Sänger. Das Gesangsvirtuosentum, die Gesellschaft der Primadonnen und Kastraten tyrannisierte den Komponisten, zwang ihm Gesetze für sein musikalisches Schaffen auf. Dichtung und Handlung standen im Hintergrund, der arioso Kunstgesang war im Mittelpunkt des Interesses. In dankbaren Bravourarien mußte der Komponist dem Sänger Gelegenheit zu effektvollem Hervortreten geben. Das Beste mußte natürlich für die prima donna, die erste Heldin, und den primo uomo, den ersten Helden, abfallen, nach ihnen kamen die Vertreter der übrigen Hauptrollen, sodann die der Nebenrollen, die ebenfalls auf eine oder zwei wirksame Arien Anspruch machten. Die italienische Oper setzte sich hauptsächlich aus solchen Arien zusammen. Koloraturen und Kadenzen waren unentbehrliche Bestandteile dieser Arien. Man spielte, wie Berlioz sich einmal ausdrückt, den Kehlkopf, wie man Oboe oder Klarinette spielt. In den Variationen, die der Sänger im Wiederholungsteil der Dacapoarie anbrachte, ja nach den Forderungen der damaligen Gesangskunst anbringen mußte, trat er mit selbständiger Willkür neben den Komponisten. Man hielt nur den für einen wirklich bedeutenden Sänger, der mit solchen willkürlichen Variationen prunken und Beifall erregen konnte. Am anspruchsvollsten unter allen traten die Kastraten auf. Über die Kastraten sind die Meinungen der Zeitgenossen sehr geteilt. Während z. B. Schubart den „heulenden" Gesang der Kastraten nicht leiden kann und sich mit scharfer Satire über die „Hämlinge" lustig macht, finden andere wie Heinse, daß die Kastratenstimmen durch ihre Festigkeit, Stärke, Süßigkeit und Biegsamkeit einen Zauber ausübten, der die

Frauenstimmen noch übertreffe. Keyßler, ein Reiseschriftsteller aus der Mitte des Jahrhunderts, sagt sehr treffend,[1] es mache einen befremdenden Eindruck, wenn man die Kastraten mit ihren glatten Gesichtern auf der Bühne sehe, wie sie als blutdürstige Kriegshelden die Ihrigen zur Tapferkeit anfeuern. Leidenschaft der Darstellung, Wahrheit des Spiels konnte niemand von ihnen verlangen; was sie auf der Bühne leisteten, war brillanter Konzertvortrag unter möglichst geringer Berücksichtigung dramatischer Aktion. Was Schubart von den Opernsängern seiner Zeit sagt: sie ermüdeten sich mit Grimassen und haschten nach Läufern, Schnörkeln und Trillern, darf in erster Linie von dem Gesang dieser Halbmänner gelten. Solch ein federngeschmückter Cäsar oder Alexander mit seinen halsbrecherischen Sopranoloraturen würde auf uns ebenso lächerlich und abstoßend wirken, wie er damals anziehend und bewundernswert erschien. Aber schon vor Schubart wehrten sich die Zeitgenossen gegen diese Unnatur. Ein Mann wie der dänische Kapellmeister Joh. Ad. Scheibe erhob in seinem „Kritischen Musikus" 1745 nachdrücklichen Protest gegen das Kastratenunwesen, das er lächerlich macht.[2] Er thut es in ergötzlicher Weise:

„Die Symphonie gehet zu Ende, der Vorhang wird aufgezogen. Man höret eine weibische, doch helle Stimme, welche von einem Körper gesprochen wird, dessen Kleidung uns das Bild eines Helden darstellen soll. Lasset uns einmal in dem Buche nachsehen, ob dieses ein verkleidetes Frauenzimmer, eine Amazonin oder eine Person der verkehrten Welt ist? Nein, keines von allen diesen: es ist der große Alexander. Wie? der große Alexander? Seit welcher Zeit hat man diesen gewaltigen Weltbezwinger in einen Unvermögenden, oder wohl gar in ein Weib verwandelt? Doch wer ist denn dieser, der anitzo mit einer matten Altstimme auf den Knieen um die Gunst seiner holden Göttin so beweglich, so weibisch und so niederträchtig seufzet? Ist es nicht einer von den Hofpagen des großen Alexanders? Nein, keineswegs. Es ist der stolze Hephästion, einer der vornehmsten Generale dieses berühmten Königes. Es ist Hephästion, der durch seine Klugheit und Tapferkeit alles, was sich ihm entgegensetzte, zu Boden trat. Wir werden aber doch einmal einen ähnlichen Charakter finden. Lasset uns nachsehen, wer dieser ist, der sich anitzo in einer kreischenden Diskantstimme über die Grausamkeit des Glückes und über die Unbarmherzigkeit einer vermählten Dame beklaget. Unfehlbar wird dieses ein wollüstiger Schmarutzer sein? Weit gefehlet. Es ist der tugendhafte Lysimachus, der bloß mit seinen Händen und ohne die geringsten Waffen einen Löwen überwand, der sich durch seine Tugend und

Geduld die ihm durch den Neid seiner Feinde entzogene königliche Gnade auf das rühmlichste wieder erwarb.

Endlich werden wir einen Chor der Helden hören. Wie? Es sind ja lauter Diskant- und Altstimmen. Hat denn Alexander mit einer Menge Weiber die Welt bezwungen?

Das sind nun die Vorzüge der italienischen Opern, die wir anitzo in Deutschland eingeführet und angenommen haben und wozu wir sogar aus Italien jetzt Sängerinnen und Kastraten mit den größten Unkosten kommen lassen."

In den vierziger und Anfangs der fünfziger Jahre war Mariano Lena der erste Sopranist am Mannheimer Theater; er wurde in seinen alten Tagen Direktor der Oper, — wie man sagte, auf Betreiben der Kurfürstin, deren Musikmeister und Liebling er war.[1] Enrico Pesarini, ein Sänger von bedeutendem Ruf († 1775) und Lorenzo Tonarelli, der 1753 mit der hohen Gage von 1500 Gulden engagiert wurde, waren seine Nachfolger. Mit ihrer Wertschätzung stiegen auch ihre Einkünfte, die 1759 bereits bei Tonarelli 2000 Gulden betrugen. Er sang viele Jahre hindurch die ersten Sopranrollen. An seine Stelle trat 1765/66 Silvio Giorgetti, ebenfalls ein Welscher wie sie alle, der sich als Porus in Majos „Alexander" 1766 einführte und in der opera seria wie in der Buffooper häufige Verwendung fand. Burney, der ihn 1772 in der »Contadina alla corte« hörte, nennt seine Stimme schwach; seine Geschicklichkeit sei auch nicht sehr groß gewesen. In der Gretryschen Oper »La festa della rosa«, die 1776 gegeben wurde, scheint er zum letzten Mal auf die Bühne gekommen zu sein. Neben ihm machte sich seit ungefähr 1772 auch Franzesco Roncaglia geltend, dem 1776 die Rolle des Azor im Gretryschen Singspiel »Zemira ed Azor« anvertraut wurde. Giuseppe Benedetti debutierte 1760 als Gandarte im „Alessandro", offenbar mit überraschendem Erfolg, denn die Kurfürstin schreibt von ihm:[2] »Notre petit Benedetti nous a étonné, puisque c'est la première fois, qu'il se présente au théâtre . Er blieb ungefähr vier Jahre an der Mannheimer Oper in zweiten Sopranpartien beschäftigt. Wenn wir nun noch Filippo Saparoli (1756 engagiert) nennen, haben wir sämtliche Sopranisten der Karl Theodorschen Oper angeführt.

Unter den Altisten thaten sich hervor der 1751 pensionierte Stefano Pasi, der 1760 pensionierte Filippo Galetti und Giov. Batt. Corancci, der uns seit 1747 als Vertreter wichtiger Rollen begegnet; in minder bedeutenden Rollen waren Vincenzo Caselli (1761—70) und Vincenzo Mucciolo (1771—76) thätig. Pasi starb

1770 als Kanonikus in Münstereifel, wo er seine kurpfälzische Pension von 1000 Gulden verzehrte.[1]

Im 17. Jahrhundert waren die ersten Kastraten aus Italien nach Deutschland gekommen. Sie hatten in Italien ursprünglich die Frauenstimmen zu ersetzen, da der Papst den Frauen das Auftreten in Theater und Kirche untersagt hatte. Man ließ zunächst die Sopran- und Altstimmen durch Knaben singen, und bewahrte dann den Knaben durch jene schmähliche Operation, die späterhin in Italien sogar gewerbsmäßig ausgeübt wurde, ihren unmännlichen Diskant. Als nun in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts das Kastratentum in Deutschland infolge der Einwirkung der nationalen Oper und auch des Singspiels der Franzosen, die allezeit den Kastraten abhold waren, immer mehr verschwand, mußte man bei der Aufführung von italienischen Opern mit männlichen Sopranpartien zu dem umgekehrten Auskunftsmittel greifen wie seinerzeit in Italien, man übertrug diese Rollen Frauen, aber zum Nachteil der theatralischen Illusion, denn wie sehr mußte nicht die Illusion gestört werden, bemerkt ein Aufsatz im Gothaischen Theaterkalender von 1790, wenn eine Dame aus Liebe zur andern singend sich zu sterben entschließt.

Noch Mozart hat in seinem Idomeneo eine Kastratenrolle geschrieben, den Idamante. Wenn wir bemerken, wie in diesem der italienischen opera seria nachgebildeten Werke der Tenor-Titelrolle fast immer nur drei Sopranstimmen gegenüberstehen, (denn die beiden Baßpartien des Arbace und des Oberpriesters treten nur als etwas Nebensächliches hinzu,) so haben wir damit ein vortreffliches Beispiel für die künstliche Hinaufschraubung der Stimmlagen, die das vorige Jahrhundert liebte. In Jomellis Artaserse, in dem eine Tenorpartie die tiefste Partie ist, sind drei Rollen, darunter zwei Hauptrollen für Kastraten geschrieben, in Galuppis Olimpiade singen beide Liebhaber Megacle und Licida Sopran. Bei der Aufführung der Iphigenie in Aulis von Jomelli 1751 konnten die Mannheimer einen Kastraten-Achill neben einem Kastraten-Ajax bewundern, und in der tauriſchen Iphigenie von Majo, die 1764 folgte, entzückte sie das Kastraten-Freundespaar Orest und Pylades. In der Blütezeit der italienischen Oper hatte der erste Sopranist die erste Helden- oder Liebhaberrolle inne, nahm also ungefähr die Stelle ein, die unsere heutige Oper in der Regel dem ersten Tenoristen anweist. Tenor- und Baßstimmen folgten erst im zweiten Gliede. Erst die vielbewunderten Leistungen eines Raaff oder eines Fischer konnten am Mannheimer Hofe die Kastraten in den Hintergrund drängen.

Von Raaffs Vorgängern verdienen die Tenoristen Lorenzo Santorini (1723—1764 nachweisbar) und Pietro Sarselli (seit 1745 in kurpf. Diensten, lebt noch 1778) besondere Erwähnung. Santorini, der zugleich Dichter und Sekretär bei Hof war und bereits lange Jahre im Dienste Karl Philipps gestanden hatte, wird als ein ausgezeichneter Sänger gerühmt. Er hatte noch bei der Eröffnungsoper „Meride" 1742 die große Rolle des Cambise, scheint sich aber dann von der Bühne zurückgezogen zu haben. Sein Erbe trat Sarselli an, zu dessen hervorragendsten Leistungen der Tito in der gleichnamigen Gruaschen Oper 1748, der Clistene in Olimpiade 1749, der Demofoonte in der gleichnamigen Oper 1750, der Artabano im Artaserse 1751, der Agamemnon in Jomellis Iphigenia 1751 und der Don Chisciotte in Holzbauers gleichnamiger Oper 1755 zählten. In zweiten Tenorrollen trat Pietro Paolo Carnoli auf, der 1752/53 zuerst den Creonte in Galuppis „Antigona" sang.

Alle die Genannten waren aus Welschland an den kurpfälzischen Hof verpflanzt; sie alle überragte im letzten Jahrzehnt der Mannheimer Hofoper ein Deutscher, der allerdings ebenfalls in Italien den Gipfel seines Ruhms erklommen hatte, Anton Raaff.

Anton Raaff war der bedeutendste Tenorist des vorigen Jahrhunderts.[1] Aus kleinen, ärmlichen Verhältnissen stieg er zum Liebling der Höfe empor. Er wurde 1714 im Jülichschen, zu Gelsdorf als der Sohn eines Schäfers geboren und wurde zum geistlichen Stand bestimmt, weshalb er nach Köln zu den Jesuiten kam. Erst als Zwanzigjähriger lernte er die Noten kennen. Der Erzbischof von Köln hörte von seiner schönen Stimme und ließ ihn an seinen Hof kommen, wo ihn der Kurfürst von Baiern hörte und so entzückt von ihm war, daß er ihn veranlaßte, zu seiner weiteren Ausbildung nach München zu gehen. Hier und in Italien widmete er sich mit eisernem Fleiße der Vervollkommnung seiner Gesangskunst und konnte 1738 bei den Vermählungsfeierlichkeiten Maria Theresias in Florenz zum ersten Mal öffentlich auftreten. Er fand nun verschiedene Engagements in Italien, dann in Deutschland und kam bis Lissabon, überall aufs höchste geehrt. Nachdem er die größte Zeit seines Lebens in Italien zugebracht hatte, kam er 1770 als 56jähriger an den Mannheimer Hof, wo er am Namenstag des Kurfürsten zum erstenmal als Cato in der Piccinischen Oper »Catone in Utica« auftrat.*)

Er hatte damals den Höhepunkt seines Könnens bereits überschritten, er begann zu altern und, wie sich Schubart ausdrückt, mit

*) Den Jomellischen Cato hatte er bereits 1749 in Wien gesungen.

der Stimme zu schettern. Aber noch leistete er in gesetzteren Tenor-Heldenrollen wie Cato, Themistokles, Sulla, Günther v. Schwarzburg Hervorragendes. Seine Stimme war nach dem Urteil Schubarts, der ihn wohl erst in Mannheim kennen lernte,[1] der schönste Tenor, den man damals hören konnte. „Er steigt bis in die Sphäre des Alts hinauf und ebenso glücklich hinunter in die Regionen des Basses. Seine Töne sind alle dick, voll und rein. Er singt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatt weg, was man ihm vorlegt, und variiert eine Arie mehrmalen mit unbeschreiblicher Kunst. Seine Verzierungen und Kadenzen, wie überhaupt sein musikalischer Geschmack sind unerreichbar schön; was er singt, singt er mit dem tiefsten Gefühl, und sein schönes Herz scheint in seinem Gesange wiederzuhallen. Außerdem wissen vielleicht nur wenige Sänger der Welt so gründlich über ihre Kunst zu sprechen wie Raaff." Schubart nennt ihn an einer anderen Stelle den reifsten Sänger, den er in seinem Leben gehört habe.[2]

Mozart, der Raaff in Mannheim nicht besonders günstig beurteilte, trat ihm erst 1778 in Paris näher und gewann ihn wert. Mozart bespricht seine Gesangskunst eingehend in einem seiner Pariser Briefe (12. Juni 1778). Er findet Raaffs Hauptforce in der bravura. den Passagen und Rouladen, kann aber seinem Cantabile, mit dem Raaff in seiner Glanzzeit besonderen Effekt gemacht haben mochte, wenig Geschmack abgewinnen.

Seine Erscheinung auf der Bühne wird als steif und hölzern bezeichnet. „Wenn er nicht sang, so stund er da wie das Kind beim Dreck" schreibt Mozart scherzhaft mit besonderer Beziehung auf eine Probe des „Günther". Auch gelegentlich seines Idomeneo in München mußte sich Mozart darüber beklagen. Der Idomeneo, den Mozart für ihn schrieb, war die letzte Rolle, in der er auftrat. Er erreichte in der Ruhe seines Lebensabends, den er mit Lektüre und Andachtsübungen ausfüllte, das hohe Alter von 83 Jahren. Erst am 28. Mai 1797 starb er in München.

Im Februar 1772 erhielt Raaff von Karl Theodor die Erlaubnis, am Hoftheater des Herzogs von Würtemberg zu gastieren.[3] Mit größtem Erfolge trat er damals zu Ludwigsburg in dem glänzend ausgestatteten »Fetonte« von Jomelli auf. „Es läßt sich nicht beschreiben — berichtet ein Augenzeuge — mit welchem Glanz der Mohrenkönig, der zu dieser Rolle von Mannheim verschriebene Tenorist Raaff, im Gefolge von 300 berittenen Mohren unter einem kriegerischen Marsch auf der Bühne aus weiter Ferne erschien".

Auch im Konzert trat Raaff damals in Ludwigsburg mit größtem Erfolge auf. Der Herzog wünschte ihn noch in einigen weiteren Opern zu hören, aber Raaff weigerte sich. »Cet homme habitué depuis sa jeunesse d'avoir six mois devant lui, pour apprendre un seul rôle, aux cours d'Espagne et de Portugal, a été effrayé, quand je lui en ai proposé deux pour le 11 février (den Geburtstag des Herzogs). Il doute de ses forces, il se méfie de sa mémoire et il ne peut se résoudre à s'exposer au risque de trahir sa grande réputation« — so schreibt sein Reisebegleiter, der Hofpoet Verazi, von ihm.

Ein Schüler Raaffs und zugleich ein Zögling des Mannheimer Seminariums war der seit 1774 der kurf. Hofmusik angehörende Tenorist Franz Hartig. Er war 1750 zu Heldenburg in der Wetterau geboren und studierte in Mainz Jurisprudenz, wurde aber ebendaselbst durch die Bekanntschaft mit dem Schauspieldirektor Marchand zum Theater gezogen. Er kam mit Marchands Truppe nach Mannheim und gefiel dem Kurfürsten durch seine schöne und angenehme Tenorstimme so sehr, daß er ihn dem berühmten Raaff zur weiteren Ausbildung übergab und ihn dann engagierte. Er hatte mit dem Admet in Wieland-Schweitzers Alceste und dem Karl in Klein-Holzbauers Günther von Schwarzburg sehr schöne Erfolge. 1789 wurde er in München pensioniert und starb daselbst dreißig Jahre später. Sein Schüler in Mannheim wurde der fast gleichaltrige Friedrich Epp aus Neuenheim, der ursprünglich Soldat und dann lange Jahre unter Dalberg Tenorist des Mannheimer Nationaltheaters war.

Ebenfalls aus Raaffs Schule ging Ludwig Fischer, der berühmte Bassist, hervor. Er war geborener Mainzer und 27 Jahre alt, als er in Mannheim 1772 engagiert wurde und als erste größere Rolle den Belfusto in Salieris Oper »La fiera di Venezia« sang. Seine Thätigkeit an der Mannheimer Oper war von steigendem Erfolg begleitet; in den letzten Jahren ihres Bestehens wurden ihm die ersten seriösen Baßpartien anvertraut: so der Herkules in Schweitzers Alceste und der Pfalzgraf Rudolf in Holzbauers Günther von Schwarzburg.

Fischer wurde 1780 von München nach Wien berufen, er verließ jedoch die dortige Hofoper bereits 1783 wieder und begab sich auf Kunstreisen nach Paris und Italien, 1789 wurde er in Berlin engagiert, wo er 1825 starb. Der Umfang seiner Stimme (tiefes D bis a^1), ihr Wohlklang und ihre Kraft, verbunden mit künstlerischer Durchbildung in Spiel und Gesang machten ihn zu einem der bedeutendsten Bühnenbassisten seiner Tage. Mozart schrieb für ihn die Rolle des Osmin

in der „Entführung", die er im Vertrauen auf die Mittel und die Fähigkeiten Fischers weit über die gewöhnlichen Baßbuffopartien hinaushob. Eine Berliner Theaterkorrespondenz vom Jahr 1794[1] sagt von ihm: „Herr Fischer singt einen tiefen Baß, der mit der äußersten Biegsamkeit sich bis zum reinen Tenor erhebt und dies ohne das leiseste Überschlagen der Stimme. Er verbindet Bravour und Cantabile mit einer Leichtigkeit, die zur Bewunderung hinreißt, und führt mit der höchsten Geschwindigkeit die schwersten Übergänge aus." Seiner Ehe mit der Mannheimer Sängerin Barbara Straßer entsproßten vier musikalisch hochbegabte Kinder; sein Sohn Joseph wurde ein vortrefflicher Bassist, seine drei Töchter Josepha, Louise und Therese vorzügliche Sängerinnen.[2]

Seine bedeutenderen Stimmkollegen an der Mannheimer Hofoper waren Italiener, sie wurden durch ihn, den jüngeren, in den Hintergrund gedrängt. Giuseppe Giardini war der eine (seit 1752), Giov. Battista Jonca (seit 1763) der andere. Giardinis Stärke scheint — nach seiner Verwendung zu schließen — in Bufforollen gelegen zu haben, er sang komische Liebhaber wie den Asdrubale in »Gli stravaganti« oder die Titelrolle im »filosofo di campagna«, komische Charakterrollen wie den alten Geizhals in Salieris »fiera di Venezia« u. s. w.[3] Jonca, ein jüngerer Bruder des in München 1752—76 engagierten Giuseppe Jonca, war mehr für ernste Repräsentations- und Väterrollen bestimmt, kam aber auch in der opera buffa zur Verwendung. Er sang beispielsweise 1764 den Thoas in der taurischen Iphigenie, 1772 den Xerxes in Joh. Christ. Bachs Themistokles und mag auch in großen dramatischen Rollen wie Alexander in Majos »Alessandro nell' Indie« oder Osroa in Holzbauers »Adriano« Bedeutendes geleistet haben. Er stammte aus Brescia, wo er 1728 geboren war, und zog sich nach seiner Pensionierung 1788 auf sein Landgut Cambora bei Brescia zurück, wo er 1809 starb. Jonca versuchte sich auch als Komponist; eine Baßarie und zwei Motetten für Baßsolo mit Instrumentalbegleitung sind von ihm bekannt geworden.[4]

Neben diesen beiden kamen die Deutschen unter den älteren Bassisten der Mannheimer Hofkapelle wenig zur Geltung. Franz Xaver Richter (1747—68 nachweisbar) gehörte noch jener Zeit an, wo dem Bassisten in der opera seria meist nur die sekundären Rollen der Vertrauten, der Feldherrn u. dgl. anvertraut wurden.[5] Er machte sich auch als Komponist um die Musikpflege am Mannheimer Hofe verdient; 1748 wurde ein von ihm komponiertes Oratorium »La

deposizione dalla croce di Gesù Christo« aufgeführt. Von dem Baſſiſten Fridolin Weber, dem Vater von Mozarts Aloyſia und dem Vatersbruder C. M. v. Webers, der 1765 für den Kirchendienſt engagiert wurde, ſoll in anderem Zuſammenhang die Rede ſein.

* * *

Unter den Sängerinnen, die in der erſten Zeit Karl Theodors an der Mannheimer Oper wirkten,[1] war Roſa Gabrieli-Bleckmann die Gattin des Oboiſten Bleckmann, die bedeutendſte. Sie wurde 1742 zur Ausführung der Partie der Laodice in der Feſtoper Meride aus Italien nach Mannheim berufen und ſang bis Ende der fünfziger Jahre Primadonnenrollen.[2] Ihr wird eine ſehr ſchöne Stimme nachgerühmt; die ſchwierigſten Bravourarien ſoll ſie mit großer Leichtigkeit vorgetragen haben. Die wichtigſten Rollen, in denen ſie auf der Mannheimer Opernbühne erſchien, waren: die Vitellia im „Titus" (1748), die Argene in „Olimpiade" (1749), die Creuſa im „Demofoonte" (1750), die Antigone (1753), die Cleonice im „Demetrio" (1753), die Ariadne in »Le nozze d'Arianna« (1756), die Nitteti (1758) und die Phädra in »Ippolito ed Aricia« (1759). Nach dieſer Zeit ſcheint ſie in den Ruheſtand getreten zu ſein, doch kommt ſie noch 1770 in den Perſonalliſten vor.

Im Jahre 1754 ſang Roſalie Holzbauer, die Gattin des Kapellmeiſters die Titelrolle in der Oper »Issipile«, während die Gabrieli-Bleckmann eine Rolle zweiten Rangs, die Rodope, inne hatte. Es iſt das einzige Mal, daß ein Auftreten der Roſalie Holzbauer in der Mannheimer Oper nachzuweiſen iſt.

Im Jahr 1752 wurde eine Sängerin engagiert, die Jahrzehnte hindurch zum Entzücken aller Hörer ihre Kunſt in Mannheim ausübte: Dorothea Wendling, die Tochter des Stuttgarter Hofmuſikus Spurni,[3] ſeit 1756 verheiratet mit dem Flötiſten Joh. Baptiſt Wendling. Sie ſang zuerſt zweite Rollen, nahm aber ſeit Anfang der 60er Jahre nach dem Zurücktreten der Roſa Gabrieli-Bleckmann deren Stelle als Primadonna ein. Ihre erſten Primadonnenrollen waren 1763 und 1764 die Sophonisbe und die Iphigenie in den gleichnamigen Opern. Sie zeichnete ſich nach Schubart[4] in der franzöſiſchen, italieniſchen und deutſchen Oper aus, jedoch, wenn man ihm glauben darf, im komiſchen Fache am meiſten. Als Schubart ſie kennen lernte, hatte ihre Stimme ſchon ihre frühere Schönheit und Kraft verloren, „ſie ſing früh an zu

schettern", sagt er, „was im ernsthaften Vortrag die widrigste Wirkung machte". Ein anderer Zeitgenosse, der sie jedenfalls in ihrer Glanzzeit hörte, rühmt von ihr,[1] sie habe vereinigt »à une figure très intéressante la plus belle voix, l'art de chanter dans tous les genres en perfection et l'action au théâtre la plus complette.«

Ein sehr günstiges Urteil fällte Wieland über sie, der sie im Dezember 1777 in Mannheim kennen lernte, als er mit Schweitzer zu den Proben ihrer gemeinsamen Oper „Rosamunde" erschienen war, in der die Wendling die Titelrolle singen sollte. Wieland schreibt aus Mannheim am 24. Dezember 1777 an Sophie la Roche in voller Begeisterung über seine Bekanntschaft mit der Mannheimer Primadonna: „Die Bekanntschaft mit Mad. Wendling, die meine Rosamunde sein wird, und die Stunde, worin sie mir ihre Rolle zum erstenmal vorsang und voragierte, gehört unter das Angenehmste meines Lebens. Ihre Art zu singen übertrifft alles, was ich jemals, selbst von der berühmten Mara gehört habe. Dies allein ist wahrer Gesang — Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton lebendiger Ausdruck des reinsten, innigsten Gefühls; der ganze Gesang eine fortwellende Schönheitslinie. Kurz ich könnte stundenlang von dem herrlichen Weibe schwatzen und würde es nicht müde. Sie müssen sie hören, liebe Sophie! Für eine Empfindsamkeit wie die Ihrige wird's ein wahres Fest sein."

Erst 1790 zog sie sich von der Münchener Bühne zurück und widmete sich von da ab ganz der Ausbildung von Gesangsschülerinnen. Sie starb erst 1809.[2] „Jedes Individium, das aus der Wendling Schule kam, bezeugt Lipowsky,[3] zeichnet sich durch eine gute Methode aus und beweiset deutlich, bei einer der ersten Sängerinnen Unterricht erhalten zu haben." Auch ihre Tochter Augusta, die Gustl der Mozartschen Briefe, war ihre Schülerin; Schubart findet ihre Leistungen wegen der „natürlichen Kälte ihres Charakters" sowohl im Gesang als im Klavierspiel mittelmäßig. Sie war eine hervorragende Schönheit und lenkte die besondere Aufmerksamkeit des Kurfürsten auf sich, der sie zu seiner Mätresse machte. Wieland vergleicht sie in einem Brief an Sophie la Roche mit einer Madonna des Rafael oder Dolci, Heinse nennt sie in einem Brief an Jacobi „eine völlige, hundertblättrige Rose".*)

Mit Dorothea Wendling darf nicht verwechselt werden ihre minder berühmte Schwägerin Elisabeth Auguste Wendling, die

*) In »la buona figliuola« von Piccini singt 1769 eine Augusta Wendling die Cecchina; wenn diese Augusta Dorotheens Tochter ist, wäre sie also bereits als 12 oder 13jähriges Mädchen in einer Hauptrolle aufgetreten. Doch ist wohl Elisabeth Auguste Wendling gemeint.

Gattin des Violiniſten Franz Anton Wendling. Sie war die Tochter des Mannheimer Tenoriſten Peter Sarſelli und ſeiner Gattin Carolina Sarſelli; dieſe letztere iſt 1747—52 als Hofſängerin nachweisbar, ſie wird als große Schönheit und gute Schauſpielerin, aber als mittelmäßige Sängerin bezeichnet. Eliſabeth Auguſte Wendling wurde 1761 engagiert, ſie kam nicht über zweite und dritte Rollen hinaus. Ihre Tochter Dorothea wurde von ihrer Tante Dorothea Wendling im Geſang ausgebildet und 1788 für die Münchener Oper engagiert, wo man ſich eine zweite Mara oder Todi von ihr verſprach.

In zweiten Rollen wurden beſchäftigt: Marianne Duſſart 1747—1755, Franziska Schöpfer 1755—1762, Suſanna Toeschi (wohl geb. Mayer) ſeit 1759, Magdalena Herour ſeit 1770 und einige andere, von denen zwei beſondere Hervorhebung verdienen: Magdalena Allegranti und Barbara Straßer. Die Allegranti kam 1771 nach Mannheim und war bis 1775 daſelbſt engagiert. Von Mannheim aus ging ſie nach London, wo ſie bis 1783 blieb, um ſich dann nach Dresden zu begeben. Sie war eine Schülerin Holzbauers und lenkte Burneys Aufmerkſamkeit auf ſich, als ſie 1772 die Tancia in der »Contadina alla corte« ſang. „Sie ſingt in einer artigen, nicht affektierten Manier", ſagt Burney,[1] „und ob ſie gleich, ihrer Stimme wegen, nicht nach den erſten Rollen in der Oper wird trachten können, ſo ſcheint's doch, daß ſie die zweiten auf eine anziehende Art ausfüllen wird." Barbara Straßer, wohl die Tochter des Mannheimer Fagottiſten Anton Straßer, ſcheint eine vorzügliche Sängerin geweſen zu ſein, die ſich auch für erſte Partien eignete. Denn 1775 wurde ihr die große Titelpartie in Schweitzers „Alceſte" übertragen, 1777 ſang ſie die hochdramatiſche Charakterrolle der Asberta in Holzbauers „Günther" und im gleichen Jahre ſtudierte ſie die in muſikaliſcher Beziehung noch anſpruchsvollere Partie der Königin Elinor in Schweitzers „Roſamunde". Eine Stelle in Mozarts Briefen ſtellt ihr das Zeugnis aus, „ſie ſinge ſehr gut und ſei eine treffliche Aktrice." Sie heiratete wie bereits erwähnt, 1779 in München den berühmten Baſſiſten Fiſcher und ging mit ihm im folgenden Jahre an die Wiener Bühne.

Ein Stern der Mannheimer Oper in ihren letzten Jahren war Franziska Danzi-Lebrun, die Tochter des Violoncelliſten Innocenz Danzi, (geb. 1756). Im Sommer 1772 betrat ſie zum erſtenmal die Bühne und zwar als Sandrina, in der weiblichen Hauptrolle der komiſchen Oper »La Contadina alla Corte«. Burney, der ſie in dieſer Rolle hörte, bezeichnet ihre Stimme und ihre Vortragsweiſe als brillant

„Sie hat dabei einen artigen Wuchs, einen guten Triller und einen Vortrag, der so wahr italienisch ist, als ob sie ihr ganzes Leben in Italien zugebracht hätte: kurz, sie ist schon eine sehr angenehme Sängerin und verspricht noch weit mehr." Wenige Monate später, als Schubart nach Mannheim kam, konnte er sie als die erste Sängerin des Kurfürsten bezeichnen.

Nach seinem Zeugnis[1] besaß ihre Stimme eine bewundernswerte Höhe, bis zum dreigestrichenen a, das ihr in voller Klarheit und Deutlichkeit gelungen sein soll.*) In Koloraturen, selbst der schwierigsten Art, scheint der Hauptvorzug ihrer Gesangskunst bestanden zu haben. „In rührenden und gefühlvollen Arien", urteilt Schubart, „ist ihr Ton nicht dick genug." Sie scheine mehr glänzen, als das Herz treffen zu wollen und den komischen vor dem tragischen Vortrag zu bevorzugen. Auch als elegante Klavierspielerin wird sie gerühmt, die sich für ihr Instrument mehrere Sonaten von schöner Harmonie und innigem Gefühl setzte. Als Anna hatte sie wesentlichen Anteil an dem Erfolg des Holzbauerschen Günther, in Schweitzers Alceste sang sie die Parthenia, und Schweitzers Rosamunde war für sie geschrieben. Aber der Reiseurlaub, den sie 1777/78 erhielt, machte die Besetzung der Titelrolle durch Mad. Wendling nötig. Ihre Kunstreise führte sie nach Italien und nach England. In Mailand trat sie 1778 in Salieris Oper »Europa riconosciuta« auf und fand ungeteilten Beifall. Als sie im Winter 1790—91 mit ihrem Gatten — sie hatte, wie bereits erwähnt, den Oboisten Lebrun geheiratet — bei den Karnevalsaufführungen in Berlin mitwirkte, zu denen sie von München aus beurlaubt war, verlor sie ihren Gatten durch einen plötzlichen frühen Tod und folgte ihm wenige Monate darauf, am 10. Mai 1791 in die Ewigkeit nach.

Ein aufgehender Stern war in den letzten Monaten der Mannheimer Opernherrlichkeit Aloysia Weber, die uns im letzten Abschnitt im Zusammenhang mit Mozart näher treten wird.

Karl Theodor hatte an seinem Hofe ein Orchester- und Gesangspersonal, das eine Reihe der bedeutendsten künstlerischen Kräfte der damaligen Zeit vereinigte. Der Ruhm des Orchesters überstrahlte die Leistungen der Opernmitglieder. Karl Theodor selber gestand es zu,

*) Bestätigt: Gothaischer Theaterkalender 1793 S. 359. „Alle Danzi, heißt es im Theaterkalender von 1777 (Seite 249), ist die bewunderungswürdigste Sängerin, die jemals gehört worden. Noch nie wurde eine Stimme auf diese Höhe, mit so vieler Annehmlichkeit und so wenig Zwang gebracht. Man behauptet, daß noch keine Sängerin diesen Grad von Vollkommenheit erreicht habe. Mit Erlaubnis des Hofes wird sie 1777 eine Reise nach England thun."

daß er mehr seinem Orchester, als seinem Gesangspersonal den europäischen Ruf des Mannheimer Musiklebens verdankte. Als er im Februar 1771 den Münchener Hof besuchte, wo ihm zu Ehren die prächtig ausgestattete Oper »L'eroe chinese« von Sacchini und mehrere Hofkonzerte gegeben wurden, äußerte er, daß zwar nicht das Münchener Orchester, wohl aber die Vokalmusik besser als die seinige in Mannheim sei.[1]

Auch Schubart bestätigt,[2] daß das Mannheimer Orchester Bedeutenderes geleistet habe, als das Personal der Sänger und Sängerinnen, das hier nie so glänzend war wie in Berlin und Wien.

11.

Französische Einflüsse und die französische Komödie.

Karl Theodors Hofhaltung folgte wie die seines Vorgängers dem Muster, das der Versailler Hof allen großen und kleinen Fürsten des achtzehnten Jahrhunderts gab. Bis ins Einzelne ging diese Nachahmung der französischen Grandseigneurwirtschaft. Französische Kultur herrschte, war maßgebend auf allen Gebieten des Lebens der vornehmen Gesellschaft. Französisch war die Bildung, französisch die Sprache, in französischem Gewande gingen die Sitten und Unsitten der vornehmen Welt. Die „barbarische" deutsche Sprache, die „rohe" deutsche Sitte war nur für den Pöbel da. Noch existierte keine deutsche Litteratur für die Pfalz. Nur die Beschäftigung mit ausländischer Litteratur galt den vornehmen Kreisen als standesgemäß.

Bevor die Boten der wiedererwachenden deutschen Dichtung bis in die kurpfälzische Residenz vordrangen und im Kurfürsten lebhaftes Interesse an ihrem verheißungsvollen Aufblühen hervorriefen, war Karl Theodor ein eifriger Freund und Anhänger der französischen Litteratur. Voltaire gewann sein besonderes Interesse und seine persönliche Freundschaft.[1] Es war nach seinem Bruch mit Friedrich d. Gr. und nach seiner Verhaftung in Frankfurt, als Voltaire der Einladung Karl Theodors folgend, in Begleitung seines Sekretärs Cosmo Colini, eines jungen Florentiners, der in Berlin in seine Dienste getreten war, zum ersten Mal den pfälzischen Boden betrat. Ende Juli 1753 kam er in Mannheim an und wurde alsbald in einer Hofkutsche nach Schwetzingen an den Hof Karl Theodors gebracht. Der damalige Aufenthalt Voltaires in Schwetzingen dauerte 14 Tage. Der Kurfürst war äußerst gnädig gegen ihn und suchte aus dem Verkehr mit dem geistreichen Manne Nutzen zu ziehen. Er plauderte mit ihm über Litteratur und

Kunst, zeigte ihm seine Sammlungen und ließ sich von ihm die neusten Kapitel aus dem Roman „Candide" vorlesen. Die französischen Hofkomödianten machten Voltaire ihre Aufwartung und baten ihn um seine Belehrung bei den vom Kurfürsten befohlenen Aufführungen seiner Dramen. Beim Abschied mußte er dem Kurfürsten die baldige Wiederholung seines Besuchs und eifrige Korrespondenz versprechen.

Die Korrespondenz Voltaires mit dem Kurfürsten, von der sich nur Bruchstücke erhalten haben — 1764 geriet sie ins Stocken — betraf hauptsächlich die Werke Voltaires, über die sich der Kurfürst enthusiastisch äußert. Hie und da stoßen wir in Karl Theodors Briefen an den „kleinen Schweizer" auch auf politische Bemerkungen über allerhand Ereignisse und Verhältnisse der Zeit. Voltaire machte den Kurfürsten aufmerksam auf die Werke Friedrichs d. Gr., und Karl Theodor beeilte sich, sie zu lesen. Voltaires Schriften jedoch, die meist in Dedikationsexemplaren an Karl Theodor abgingen, wurden hoch über alles andere gestellt. Dabei laufen in den Briefen Karl Theodors die freisinnigsten Anschauungen mit unter, die uns von dem Jesuitenzögling mit Recht Wunder nehmen. In dieser ganzen Freundschaft lag ja ein Widerspruch, aber an Widersprüchen ist der Charakter dieses Fürsten überreich. Der Freigeist und Kirchenfeind Voltaire, der das »Ecrasez l'infame« gesprochen hatte, als Günstling eines bigotten Fürsten, der von Jesuiten beherrscht wurde! Dieser Fürst, dessen Regierung sich durch religiöse Unduldsamkeit hervorthat, gab den Befehl, Voltaires Henriade, dieses Tendenzepos gegen religiöse Herrschsucht, das er ebenso überschätzte wie Friedrich d. Gr., ins Deutsche zu übertragen. Ein pfälzischer Konsistorialrat J. Chr. Schwarz in Mannheim, der 1742 bereits eine Übersetzung der Äneis herausgegeben hatte, mußte sich dieser Arbeit unterziehen. Sie erschien 1766. Einige Jahre später, 1772 und 1775 erschien in Mannheim eine dem Kurfürsten zugeeignete lateinische Bearbeitung der Henriade, im Druck neben das französische Original gestellt, in Hexametern metrisch bearbeitet von Mr. de Caux de Cappeval, zum Gebrauch für die Jugend und alle Litteraturfreunde (ad usum colentis Musas iuventutis et omnium poeseos amatorum).[1] Der im Dienst des Kurfürsten befindliche Bearbeiter setzt dies Werk in eine Linie mit der Ilias und der Äneis.

Ein Mensch wie Voltaire konnte diese Beziehungen zu dem Mannheimer Hofe nur aus egoistischen Gründen pflegen. Die Gunst, das Entzücken des pfälzischen Mäcen schmeichelte ihm. Mit Schmeicheleien dankte er, Schmeicheleien voll überschwenglicher Kriecherei, wie man sie in der Vorrede zum Essai sur l'histoire générale (später Essai

sur les mœurs et l'esprit des nations), den er Karl Theodor 1753 widmete, finden kann. Aber auch finanziell suchte er von der Verbindung mit dem freigebigen Fürsten zu profitieren. Er legte 1757, wie sein Briefwechsel mit dem pfälzischen Minister v. Beckers bezeugt, bei der kurfürstlichen Kasse ein Kapital von 130000 Francs an und sicherte sich eine zehnprozentige Verzinsung, indem er sich dafür eine Leibrente von 13000 Francs jährlich auszahlen ließ. Im Sommer 1758 mußte er sich, den fortwährenden Einladungen Karl Theodors nachgebend, zu einer Reise an den Mannheimer Hof entschließen. „Ich kann diese Reise nicht aufschieben", schreibt Voltaire an d'Argental am 21. Juni 1758, „zu meiner Rechtfertigung muß ich Ihnen eröffnen, daß mir der Kurfürst von der Pfalz die echtesten Beweise seiner Güte zukommen ließ, daß er es übernahm, mein und meiner Nichte Vermögen zu ordnen — ich muß ihn also besuchen und meinen Dank aussprechen." Als 1762 die Zahlungen infolge der Kriegsjahre stockten, monierte er alsbald beim Kurfürsten: „Wird es mir wohl erlaubt sein, auch für mein Zeitliches Ihre Protektion zu erbitten, nachdem ich das Geistige Ihrem Urteil unterworfen habe? Ich hoffe, daß Herr v. Beckers uns wieder zu Kräften verhelfen wird. Ich flehe Sie um Ihre Fürsprache bei diesem Herrn an, denn ich glaube, daß ich keine bessere Protektion finden kann, als die Ihrige."

Seinen Schützling Colini hatte er am kurpfälzischen Hofe untergebracht. Colini erhielt die Titel eines Geheimsekretärs und Hofhistoriographen mit der Stellung eines Direktors der Naturaliensammlung. Er wurde eines der eifrigsten Mitglieder der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften und erwarb sich durch seine litterarischen Arbeiten einen geachteten Namen. 1761 erschien von ihm ein »Discours sur l'histoire d'Allemagne«, 1763 folgte diesem ein Überblick über die pfälzische Geschichte (Précis de l'histoire du Palatinat du Rhin). Seit 1764 war Voltaire Ehrenmitglied der Mannheimer Akademie, er hatte sich selbst, wie es scheint, darum beworben, der Kurfürst und Colini hatten für seine Aufnahme gesorgt.

„Wie süß wäre es für mich", schreibt er an Colini am 21. Mai 1765, „wenn ich ein paar von meinen letzten Tagen bei einem Fürsten wie Karl Theodor zubringen dürfte. Welch Vergnügen wäre es für mich, zuerst dem Gebieter meine Aufwartung zu machen und dann mit einigen Bänden aus seiner herrlichen Bibliothek mich in mein Kämmerlein einzuschließen!"

Er genoß gleichsam die Ehre eines Schutzpatrons über diese herrliche Bibliothek, denn am Eingang in den prachtvollen Bücherssaal

war seine Marmorbüste aufgestellt. Als Bibliothekar waltete damals in diesen Räumen ebenfalls ein Franzose, der Hofkaplan Abbé Nicolaus Maillot de la Treille, der als ebenso kenntnisreich wie liebenswürdig gerühmt wird. Er schrieb 1789 die Biographie eines Landsmanns, des Dichters und Gelehrten Franz Joseph Terasse Desbillons, dem die Gnade des Kurfürsten Karl Theodor ein Asyl in Mannheim verschafft hatte.[1] Fréron, der klerikale Gegner Voltaires, erwirkte dem Jesuitenpater Desbillons diese Gnade, als denselben die Aufhebung des Jesuitenordens in Frankreich (1762) heimatlos machte. Ende März 1764 kam Desbillons nach Mannheim und wurde vom Kurfürsten aufs liebenswürdigste empfangen. 25 Jahre lebte er ruhig und ungestört in Mannheim seinen schriftstellerischen Arbeiten. Seine lateinischen Fabeldichtungen, die 1768 in Mannheim und 1779 ebendaselbst mit beigegebener französischer Übersetzung erschienen, haben ihn bekannt gemacht, seine Freunde nannten ihn den zweiten Phädrus und den zweiten Äsop. Er war auch als Gelehrter auf philologischem Gebiet von Bedeutung, und seiner Bibliophilenthätigkeit hat Mannheim eine Büchersammlung von ungefähr 30000 Bänden zu verdanken, auf deren Besitz das Mannheimer Gymnasium (auf das sie von den Lazaristen, den Nachfolgern der Mannheimer Jesuiten, überging) mit Recht stolz sein kann, denn sie enthält eine Fülle wertvoller und seltener Werke.[2] Desbillons starb 1789 in Mannheim, wo er sein ganzes Leben am Schreibtisch zugebracht hatte. Das Hofleben hatte für ihn keinen Reiz, trotzdem der Kurfürst anfangs seinen Umgang suchte. Auch für die weltabgeschiedene Thätigkeit dieses stillen Gelehrtendaseins hatte Karl Theodor Interesse, ebenso wie für die blendenden Geistesprodukte des litterarischen Abenteurers Voltaire. Der Jesuitenpater wie der Freidenker — beide bestrahlt von seiner Gunst — beide seine Schützlinge — welch ein Kontrast! Daß sie Ausländer, Franzosen waren, wie ihre Freunde Colini und Maillot, das erhöhte ihr Ansehen. Denn auch der französische Koch und der französische Kammerdiener waren um ihrer Nationalität willen Respektspersonen.

Der Einfluß der Ausländer, speziell der Franzosen war an allen deutschen Höfen jener Zeit bemerkbar, in Mannheim trat er damals besonders stark zu Tage. Die Pfalz lag ihrer Invasion am nächsten. Daß an einem Hofe von so vorwiegend französischem Charakter die französische Komödie nicht fehlte, ist selbstverständlich. Schon Karl Philipp hatte französische Schauspieler in seinen Diensten, wenigstens lassen Spuren aus den Jahren 1731 und 1732 darauf schließen. Als der Graf von Nassau-Weilburg im Jahre 1731 einen auf dem Platz

neben der reformierten Kirche erbauten Saal zu Zwecken der französischen Komödie verwenden wollte, protestierte das reformierte Konsistorium auf das energischste gegen dies „schandbare" Vorhaben, das ihm als eine Entweihung des Platzes erschien. Der Kurfürst gab dem Drängen der Kirchenbehörde nach und wies dem Grafen von Nassau-Weilburg durch ein Reskript vom Juni 1732 einen anderen nicht näher bezeichneten Platz zur Erbauung eines Komödienhauses an. Der anzukaufende Platz wurde von den Steuerlasten befreit, solange das darauf zu erbauende Haus als Komödienhaus gebraucht werde. Dieser Bau scheint jedoch nicht ausgeführt worden zu sein.[1]

Über die französische Komödie am Mannheimer Hofe haben wir leider nur sehr mangelhafte Kunde, sowohl was die aufgeführten Stücke, als was die Darsteller betrifft.[2] Aus den sehr unvollständigen Akten im Karlsruher Archiv ließ sich nur weniges entnehmen.[3]

Im Jahre 1736 werden für die französische Komödie in Mannheim jährlich 2000 Gulden aufgewendet, die halb von der Hofkammer, halb vom Rentamt auszuzahlen sind; außerdem hat die Hofkammer einen weiteren Zuschuß von jährlich 1850 fl. zu leisten. 1739 wird dem französischen Komödianten de la Mareth bis zu seiner Genesung ein Taggeld von 45 Kreuzer gewährt, 1741 der Komödiantin La Vassy, die vom Schlag gerührt war, eine Pension von 160 fl. ebenso wie ihrem „mit selbigem Zustand behafteten und nunmehr von hier abberufenen Gatten." Im Winter 1742/43 spielt eine französische Truppe am Mannheimer Hof. Am 6. Mai 1743 erläßt der Kurfürst ein Reskript, worin er erklärt, er sei nicht gemeinet, „bei gegenwärtig mißlichen Zeitläuften das zur Subsistenz deren zeithero sich hier aufgehaltenen französischen Komödianten aus der Kassa vorhin abgegebene Geldquantum länger als bis den letzten nächstkünftigen Monats Oktobris verreichen zu lassen", genehmigt aber auf das unterthänigste Suppli-zieren der Truppe am 30. Mai 1743, daß ihr Gehalt bis Aschermittwoch 1744 weiterlaufe. Solche Entlassungen der ganzen französischen Truppe scheinen noch mehrmals vorgekommen zu sein, z. B. 1756.

Im Jahr 1746 treffen wir wieder französische Komödianten am Mannheimer Hofe; der Kurfürst überträgt nämlich durch Reskript vom 27. September 1746 bei der Abwesenheit des v. Elliot (bereits 1743 vorkommend) dem d'Harold die Interimsdirektion der französischen Komödie mit einer Jahresbesoldung von 1000 Gulden; er soll die Komödianten „zu höchster Vergnügung Ihro Kurf. Durchl. in guter Ordnung und sonsten zu exakter Verrichtung ihrer Obliegenheiten ohnverbrüchlich anweisen."[4]

Die französische Komödie war dem Intendanten der Hofmusik unterstellt; von den Intendanten Frh. v. Vieregg 1744—1750, Frh. v. Eberstein 1750—1764 und Frh. v. Pagnozzi 1769—1775 wird das ausdrücklich erwähnt. Eberstein erhielt für die Leitung der Verwaltungsgeschäfte der französischen Komödie, für die ein besonderer Sekretär bestellt war, eine Gehaltszulage von 600 fl., die ihm auch verblieb, als im August 1756 sämtliche französische Komödianten entlassen wurden. Aus der Zeit, da er die französische Komödie leitete, stammt folgendes Personalverzeichnis derselben.[1] Intendant: Mr. le Baron d'Eberstein; Sekretär: Kirschwing; Acteurs: Mrs. Ch. Ducoin, Fr. Dangeville de Montfleury, Javigny, L. Lauchery, N. Bussy, Et. Dangeville de Champmêlé (et figurant), Th. Paris Desmarais (et figurant), Th. Prevôt, Le Grand; Actrices: Mlles. C. Le Grand, L. Ribon, L. Duboulay, Sartori, Ch. Ribon (et première danseuse), M. Demarais (et figurante), Th. Bussy, Ducoin; Danseurs: Mrs. J. Poitevin (maître de ballet), J. Boudet (premier danseur); Figurants: Mrs. Ch. Ribon, E. Lauchery, J. B. Camasse, A. d'Inzeo, Duruel, Dupré; Figurantes: Mlles. Corbasson, Javigny, Agn. Boudet, B. Tœschi, Camache I et II; Garderobier: Louis, le Maire; Souffleur: J. Pergaud; Maître de danse et Directeur des Ballets: Mr. de Scio, J. Duruel, maître de danse.

Die französische Komödie scheint also damals ihr eigenes Ballet gehabt zu haben, das dann wohl später mit dem Opernballet vereinigt wurde. Mehrere Mitglieder der Komödie wirkten zugleich, wie aus obiger Liste hervorgeht, im Ballet mit, und verschiedene der oben Genannten gehören dem großen Opernballet noch in der letzten Zeit der Mannheimer Hofhaltung an.

Aus Rechnungsakten geht hervor, daß die französische Komödie 1759 einen jährlichen Aufwand von 34 655 Gulden erforderte, worunter 2 600 Gulden für Kostgeld in Schwetzingen gerechnet sind. 44 Personen waren von einem Entrepreneur engagiert, der für ihre Besoldung, sowie für ihre Garderobe und die laufenden Vorstellungskosten die Aversalsumme von 30 000 Gulden erhielt. Dafür hatte er alle Ausgaben der bezeichneten Art, auch bei den „Komödienballeten" zu bestreiten.

Im Januar 1762 bestimmt der Kurfürst, daß „zu Besetzung deren von hiesiger französischer Komödie abgehenden beiderlei Geschlechtspersonen neun andere beschrieben werden sollen, an welche an gewöhnlichem Gagenvorschuß und Reisegeldern die Summe von 4000 fl. gezahlt wird."

Im Jahre 1770 entließ der Kurfürst die französische Komödie, infolge des stetig wachsenden Einflusses, den das deutsche Schauspiel ausübte. Es war die definitive Aufhebung des französischen Schauspiels.

Einer Notiz im kleinen pfälzischen Kalender von 1770 zufolge wurde jeden Sonntag, Dienstag und Freitag Abends um ½6 Uhr französische Komödie gespielt und zwar in einem eigens für diese Vorstellungen hergerichteten Saale im linken Schloßflügel, nämlich in dem zwischen der Schloßkirche und dem Opernhaus gelegenen Teile, wo sich jetzt die Gerichtslokalitäten befinden.[1] Nach der Hauptpiece wurde entweder ein einaktiges Nachspiel oder ein Ballet gegeben. Vor der Erbauung dieses Schloßflügels hatte die französische Komödie ihre Bühne im Kaufhaus; darauf läßt ein Erlaß der kurf. Hofkammer vom Jahr 1743 schließen, worin dem Schauspielprinzipal Friedrich Molk mit seiner deutschen Truppe, der vom Kurfürsten das erbetene Privilegium mit „gnädigster Zugebung des ledig stehenden französischen Komödienhauses" erhält, von der Hofkammer „das zu Spielung der französischen Komödien ehedem aptierte, unter dem Kaufhaus*) befindliche Haus gegen Zahlung eines billigen Zinses" überlassen wird.[2] Am 22. Juni 1748 befahl der Kurfürst die Einrichtung einer Bühne für die französische Komödie im Schloß.[3] Die darauf bezügliche Stelle in seinem Reskript lautet: man solle „die in Dero Residenzschloß auf dem linken Flügel oberhalb denen Hofgerichtsstuben befindliche zwei große Zimmer zur Haltung von Komödien, Pastorellen 2c. einrichten." Sehr groß können diese Räumlichkeiten nicht gewesen sein; außerdem aber haftete ihnen eine sehr schlechte Akustik an, die man im Jahre 1755 zu verbessern trachtete. Das läßt sich einem kurfürstlichen Reskript vom 15. Aug. 1755 entnehmen, worin es heißt:[4] „Wie übel die repraesentationes in dem Komödiensaal des allhiesigen Schlosses ausfallen, und daß die Stimmen in denen ersten Logen kaum verstanden werden mögen, ist eine bekannte Sache; nachdem nun Dero Oberbaudirektor Pigage solchem inconvenienz abzuhelfen vermeinet, so hat kurpfälz. Hofkammer in währender des Hofes Abwesenheit desfalls durch ihn, Pigage, das Nötige besorgen zu lassen."

Die große Zahl der französischen Schauspielaufführungen läßt sich aus den Rechnungsakten über Beleuchtung u. dgl. belegen.[5] Im Jahr 1762 wurde Beleuchtung für 123 französische Schauspiele verrechnet; im Kostenanschlag für 1763 sind vorgesehen: 5 Galakomödien, Beleuchtung des Theaters und des Orchesters, zu jeder ordinären Komödie auf die zwei großen Leuchter u. s. w. ca 75 Komödien, für

*) Der 1730 begonnene Kaufhausbau wurde erst 1746 vollendet.

ungefähr 100 ordinäre Komödien zur Illumination des Theaters bei den Ballets u. s. w. Auch in Schwetzingen wurde während des Sommers, wenn der Hof dort weilte, französische Komödie gespielt und zwar bereits vor der Eröffnung des dortigen Schloßtheaters (1752). Darauf weist ein Aktenstück aus dem Jahre 1748 hin, worin zur Wiederüberführung der französischen Komödianten von Schwetzingen nach Mannheim (im Sept. 1748) 32 mit 4 Pferden bespannte Bagage-Wagen und „einige geschirrte Pferd" als Frohnleistung vom Oberamt Heidelberg angefordert wurden.

Was die Aufführungen dieser französischen Komödianten betrifft, so sind wir leider nicht in der Lage, genau die Stücke anzugeben, mit denen sie vor ihr fürstliches Publikum traten. Doch liegt die Vermutung nahe, daß sie hauptsächlich Corneille, Racine, Voltaire, Molière, Regnard und die zeitgenössische dramatische Litteratur Frankreichs kultivierten. Diese Vermutung wird gestützt durch ein ausführliches Repertoire vom 5. September 1742, das der kurfürstlichen Behörde von der Truppe zur Genehmigung vorgelegt worden zu sein scheint.[1] Es sind darin nur die Namen der Stücke angegeben; diese sind in folgenden Gruppen aufgezählt: Tragödien, Komödien in 5 Akten, Komödien in 3 Akten, Komödien in 1 Akt, italienische Komödien in 3 Akten, italienische Komödien in 1 Akt.

Voltaires Beziehungen zu Karl Theodor brachten in den fünfziger und sechziger Jahren eine besondere Bevorzugung der Dramen dieses Dichters mit sich. 1754 schickte Voltaire seinen »Orphelin de la Chine«. Der Kurfürst war von diesem Stück bezaubert; er brenne vor Ungeduld, schrieb er, das Stück spielen zu sehen. Im Jahre 1759 folgte der Tancred, 1762 die Olimpie. „Ich kann Ihnen gar nicht schildern", schreibt Karl Theodor 1762 an Voltaire, „wie viel Vergnügen mir ihre Alexandersfamilie (nämlich in der Olimpie) bereitet. Anfänglich wollte ich die theatralische Aufführung abwarten und Ihnen dann erst die verdienten Lobsprüche spenden, aber die Trägheit meiner Schauspieler, die bereits mit dem Einstudieren des „Tancred" beschäftigt waren, hat mich daran verhindert. Le Noble, den Sie hier in der Rolle des Lusignan gesehen haben, wird jenen Ehrenmann von Priester darstellen, von dem man so wenige Nachfolger in der Welt antrifft. Die Olympie soll die Deneste, eine noch jugendliche Schauspielerin darstellen; sie sucht die Clairon (eine berühmte Pariser Tragödin) nachzuahmen, deren Schülerin sie zwei Jahre lang gewesen ist . . ." Am 30. September und 7. Oktober 1762 fanden in Schwetzingen die ersten Aufführungen der Olimpie, die der Kurfürst mit großem Pomp

hatte ausstatten lassen, statt. Das Manuskript hatte Voltaire seinem fürstlichen Gönner gewidmet, Colini, sein Freund, ließ es 1763 drucken, um damit, wie er sich in der Vorrede zu dieser Ausgabe ausdrückt, dem Dichter seine Verehrung zu beweisen. Angehängt sind dieser Ausgabe Bemerkungen über das Stück, die er mit Voltaire auf Grund dieser ersten Aufführungen austauschte.

Aus dem Jahr 1754 existiert ein Gelegenheitsfestspiel der französischen Komödianten, das im Druck erschien nach Art der Operntexte. Es wurde aufgeführt am 16. Dezember 1754 zur Feier der Wiedergenesung des Kurfürsten und betitelte sich: »L'allegresse du jour«.

Als Verfasser ist in dem Textbuch Mr. Cauchery genannt. Die zugehörige Musik hatte der Kapellmeister Holzbauer komponiert, die Ballets waren von den Balletmeistern Bouqueton und Rey arrangiert. Der Inhalt dieser allegorischen Pantomime ist außerordentlich charakteristisch für den Geschmack und den Ton, der damals am Mannheimer Hofe herrschte, darum sei er hier kurz angedeutet.

Die Bühne zeigt im Hintergrund das Mannheimer Schloß; die Wälle werden von den Fluten des Rheins bespült, auf dem man einige Fischernachen bemerkt. Der Himmel ist noch dunkel, hie und da funkeln einige Sterne, da erglänzt plötzlich ein Komet, der weithin große Helle verbreitet. Erschreckt kommen Fischer und Landleute aus ihren Hütten und flehen voll Furcht über diese wunderbare Naturerscheinung den Himmel um die Genesung des Kurfürsten an. Da erscheint der Flußgott des Rheins in einer Muschel und teilt dem Volke mit, daß die Götter ihre Gebete erhört hätten und durch die Erscheinung des Kometen die Wiedergenesung des teuren Landesfürsten verkündeten. Die darauf bezüglichen französischen Verse, die in die Pantomime eingeschoben sind, sprach der Verfasser Cauchery, der den Rheingott spielte, selbst. Wir führen hier nur einige Zeilen dieses weihräuchernden Poems an, und man wird das Folgende nicht mehr unbegreiflich finden. Karl Theodor wird folgendermaßen gefeiert:

»Un héros bien-faisant, l'honneur du rang suprême,
Un prince ami des arts et de la verité,
Dont la grandeur modeste ornant l'humanité,
Réunit à la fois par un rare assemblage
Les qualités du maître et les vertus du sage u. s. w.

Nach dieser festlichen Ansprache, die der Rhein als deutschester der Flüsse französisch halten mußte, verschwinden die Wolken, die den Himmel bedeckten, und man erblickt den Olymp, wo sich gerade die Götter wegen der Aufnahme des Kurfürsten in die Gesellschaft der

olympischen Götter beraten. Das pfälzische Volk wirft sich vor den Olympiern auf die Kniee und bittet um Unsterblichkeit für seinen Fürsten. Die Götter willigen ein und geben Mars den Auftrag, den Kurfürsten in den Tempel der Unsterblichkeit einzuführen, vereint mit den Tugenden, den Grazien, der Gerechtigkeit und den Talenten. Während der Olymp wieder verschwindet, drückt das Volk seine Freude durch Tänze aus. Darauf erscheint im Tempel der Unsterblichkeit der Kurfürst (wohl die Büste Karl Theodors), über ihm schwebt der Sieg und der Ruhm, neben ihm steht die Stärke mit dem Löwen. Auf dem Piedestal unter dem Kurfürsten erscheinen die Worte »Le ciel vous l'a rendu«, und Mars befiehlt den Gottheiten, sich mit dem pfälzischen Volk zu vereinigen und in einem gemeinsamen Ballet die Wiedergenesung des Landesvaters zu feiern.

Einige dichterische Versuche von Mitgliedern der französischen Truppe in Mannheim haben sich im Manuskript erhalten, so ein von dem älteren Antoine verfaßtes und dem Kurfürsten gewidmetes einaktiges Lustspiel »Le retour de Lindor ou le nouvel heureusement«, das sich als eine Fortsetzung des beliebten Einakters »Heureusement« von Rochon de la Chabannes darstellt.[1] Besonderes Interesse verdient eine französische Bearbeitung des Shakespeareschen „Kaufmann von Venedig" durch den kurfürstlichen Hofkomödianten C. E. Lebauld aus dem Jahre 1775: »Le négociant et le juif de Venise.«[2] In der Widmung an Karl Theodor weist der Verfasser darauf hin, daß dem Kurfürsten die Meisterwerke des englischen Theaters bekannt seien, er brauche daher ihre Schönheiten nicht zu besprechen: »Elles sont en grand nombre et de nature à faire regretter que ce célèbre auteur n'ait pas vécu dans un siècle moins barbare, ses pièces plus correctes n'offriraient pas un contraste si bizarre des traits du génie le plus sublime mêlés aux ombres du mauvais goût.« Die französische Bühne habe keinen Charakter, der dem Shylock ähnlich sei. In Lebaulds Bearbeitung sind die Personen fast alle anders genannt, Handlung und Motive sind stark geändert. Die Kästchen-Handlung ist z. B. ganz ausgeschieden. Am meisten ist von den Gerichtsscenen des 4. Aktes beibehalten.

12.

Nationale Tendenzen und das deutsche Schauspiel.

Die Entlassung der französischen Schauspielgesellschaft im Jahre 1770 war das Symptom einer deutschnationalen Bewegung, welche die Mannheimer Künstler- und Gelehrtenkreise erfaßt hatte und sich auf den Hof übertrug. Im Norden Deutschlands war der nationale Geist in der Litteratur bereits früher wieder erwacht, war sich der langen, schmachvollen Abhängigkeit vom Auslande mit Entsetzen bewußt geworden und hatte Selbstgefühl und Selbständigkeit wiedergewonnen. Dieser Umschwung, mit dem das Aufgehen einer neuen großen Blüte in unserer Dichtung aufs engste verbunden war, machte sich nun auch in der Pfalz und natürlich zuerst in ihrem geistigen und politischen Centrum Mannheim bemerkbar. Der Mannheimer Hof, voran der Kurfürst selbst, machte diese Wendung zum Deutschtum mit, während die Kurfürstin Elisabeth Augusta, die wir in späteren Jahren nach der von Iffland in seiner Selbstbiographie entworfenen Schilderung als eine begeisterte Verehrerin des deutschen Schauspiels wiederfinden, damals noch eine unbedingte Anhängerin der italienischen Oper und der französischen Komödie war. Karl Theodor, der in ausgesprochen französischer Bildung aufgewachsen war, der in seiner ganzen Hofhaltung französischem Muster folgte, der für Voltaire geschwärmt hatte und ihn an seinen Hof fesseln wollte, wurde nun der eifrigste Förderer des Deutschtums in seinem Lande. Als Schubart nach Mannheim kam, bemerkte er mit großer Genugthuung, daß der Kurfürst sehr gerne deutsch sprach und sich über den deutschen Geist mit hoher Achtung äußerte.[1] Ein Jahrzehnt vorher war schwerlich ein einziges erträgliches deutsches Gedichtchen, ein einziges gedrucktes Blatt, geschweige denn ein Buch mit reinem deutschen Stil in der Pfalz ausfindig zu

machen. „Die platteste, verdorbenste, singende Mundart — sagt Stefan v. Stengel in seinen Memoiren[1] — welche man jetzt nur noch unter dem gemeinsten Pöbel in der Pfalz antrifft, war damals mit äußerst wenigen Ausnahmen allen Ständen gemein. Bei Hofe, unter dem Adel und bei allen, welche sich den Ton von vorzüglicher Bildung geben wollten, war die französische Sprache die einzige im Gange. . . Die Werke der Akademie der Wissenschaften waren meistens entweder in lateinischer oder französischer Sprache geschrieben, das Lateinische war ihre eigentliche Geschäftssprache."

1765 begründete Chr. Fr. Schwan, den man den pfälzischen Nicolai genannt hat, in Mannheim eine deutsche Buchhandlung, zunächst als Filiale seines schwiegerväterlichen Geschäfts, der Eßlingerschen Buchhandlung in Frankfurt. Nicht nur als Verleger, sondern auch als Autor arbeitete Schwan mit an der deutschen Aufklärung in der Pfalz. Er gab ein französisch-deutsches Lexikon heraus, ließ seit 1774 eine litterarische Zeitschrift „Die Schreibtafel" erscheinen, übersetzte französische Operetten zur Aufführung in Mannheim und sammelte einen Kreis gleichgesinnter Männer um sich.

In der Vorrede zu seiner 1768 erschienenen Übersetzung von Collés Lustspiel »Une partie de chasse d'Henry IV« spricht er die Hoffnung aus: „Vielleicht wird es bald nicht mehr wahr sein, was Zachariä von den deutschen Dichtern sagt, und was man auch bisher mit noch mehrerem Rechte von unseren Schauspielern sagen können:

> Noch gehn unsere schüchternen Musen um Almosen betteln;
> Oder, sind sie zu edel, der Großen Thür zu belagern,
> So vermodern die seltensten Gaben in bitterster Armut.

Und was werden wir alsdann vor schöne deutsche Originalstücke zu sehen bekommen! Nicht als ob wir so arm daran wären, daß wir uns ganz mit fremdem Witz behelfen müßten. Nein, dafür haben ein Gellert, ein Cronegk, ein Lessing, ein Schlegel gesorget, und dafür sorget noch jetzt ein Weiße, dessen Name der deutschen Schaubühne ewig wert sein wird."

Dafür sorgten jetzt auch die di minores in Mannheim. Zu dem Schwanschen Kreise in Mannheim gehörte auch Anton v. Klein*), der sich selbst das Hauptverdienst an der erfolgreichen Durchführung dieser deutschnationalen Litteraturbestrebungen in der Pfalz zuschreibt.[2] Als junger Jesuit führte er 1768 an dem von Jesuiten geleiteten kurfürstlichen Gymnasium zu Mannheim die Werke deutscher Dichter ein. Die Bibliothek des Kollegiums wurde auf einmal mit den

*) 1790 in den Adelsstand erhoben.

Dichtungen deutscher Autoren versehen, und das Vorurteil erstaunte — wie Klein selber sich ausdrückt — weit weniger über dieses plötzlich hereinbrechende Heer protestantischer Schriftsteller, als es über die freilich vergebens gefürchtete Verdrängung der Griechen und Römer klagte. Eine Strafversetzung nach Erfurt war die nächste Folge für die Kühnheit des vierundzwanzigjährigen litterarischen Eiferers. Aber wenige Jahre später, nach Aufhebung des Jesuitenordens, kehrte er nach Mannheim zurück, der Kurfürst wurde aufmerksam auf ihn und übertrug ihm eine Professur der schönen Wissenschaften. Von nun an wirkte er als Lehrer der Ästhetik und Philosophie in Mannheim. Die Kunstschätze der Galerie, der berühmte Antikensaal, die ansehnliche Bibliothek, das Theater, der Verkehr mit Künstlern und Gelehrten boten der docierenden und litterarischen Thätigkeit des Exjesuiten mannigfaltigste Anregung und einen weitgedehnten Spielraum.

Diese nationalen Bestrebungen fanden Nachahmung und Unterstützung in den einflußreichsten Kreisen Mannheims. Sie erhielten einen Mittelpunkt in der am 13. Oktober 1775 durch ein kurfürstliches Dekret erfolgten Begründung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft, deren Zweck war, die Reinigung der Sprache und des Geschmacks in allen Ständen des Landes möglichst schnell und unmittelbar zu verbreiten. Gelehrte und Schriftsteller vereinigten sich in wöchentlichen Sitzungen zur Erreichung dieses Zwecks, den man auch als Aufklärung der Pfalz in der Vaterlandssprache bezeichnete, mit vornehmen Freunden der Litteratur und Wissenschaft. Stephan von Stengel, der Sohn des Archivars Johann Georg von Stengel, ein begeisterter Anhänger der vaterländischen Tendenzen in Kunst und Litteratur, der wenige Monate zuvor als Dreiundzwanzigjähriger die heikle und einflußreiche Stelle eines kurfürstlichen Kabinetssekretärs erhalten hatte, entwarf den ersten Plan zu dieser Gesellschaft,*) der Prälat Häfelin, dessen Bruder und Anton von Klein unterstützten ihn bei der Verwirklichung desselben. In den ersten Jahren waren die Tendenzen dieser Gesellschaft in der Hauptsache auf sprachlich-orthographische Fragen gerichtet, seit ungefähr 1781 aber überwog die Beschäftigung mit der Litteratur selbst, und eine vielseitige publizistische Thätigkeit begann. Männer wie Klopstock, Lessing, Schiller, Dalberg, Adelung, der Maler Müller, Iffland, Schwan, Jung-Stilling u. a. gehörten zeitweilig zu ihren Mitgliedern. Auch bedeutende Frauen gehörten ihr an, wie die Dichterin Anna Louise Karschin und Wielands Freundin Sophie La Roche. Seit 1778 war

*) Sein Vater hatte 1763 die Statuten der von Karl Theodor gestifteten Akademie der Wissenschaften im Verein mit Schöpflin und Lamey entworfen.

Dalberg ihr Obervorsteher; Stephan von Stengel fungierte als Vorsteher, Klein als Sekretär und Geschäftsverweser. Über 300 Vorlesungen wurden in den ersten zehn Jahren ihres Bestehens gehalten.

Klopstock soll nach Kleins Versicherung an der Begründung der Gesellschaft thätigen Anteil genommen haben. Er weilte im Februar 1775 vorübergehend einige Tage in Mannheim, wohin er seinen Freund Jacobi von Karlsruhe aus begleitet hatte.[1] Klopstock war im Sommer des vorausgegangenen Jahres vom Markgrafen Karl Friedrich von Baden, der den „Dichter der Religion und des Vaterlandes" begeistert verehrte, unter Verleihung des Titels und Gehalts eines markgräflichen Hofrats nach Karlsruhe berufen worden, wo er Mitte Oktober eintraf. Sein Aufenthalt am badischen Hof währte bekanntlich nur einige Monate, denn schon im März 1775 verließ er Karlsruhe wieder.

In Mannheim wurde er von Karl Theodor in Audienz empfangen und durch musikalische Vorträge der bedeutendsten Künstler Mannheims geehrt. In der Audienz sprach sich Klopstock offenherzig über die Gleichgültigkeit vieler deutschen Fürsten gegen die vaterländische Litteratur und Wissenschaft aus, wodurch sich Karl Theodor, der ihm mit wohlgefälligem Behagen zuhörte, allerdings nicht mehr betroffen zu fühlen brauchte.

In nähere Beziehungen ist Klopstock weder zum Kurfürsten noch zu den litterarischen Kreisen getreten, er mied diese, da sie wenig seiner Geistesrichtung entsprachen. Die Mannheimer Gelehrten, die seinen Besuch erwarteten, hielten sich sehr darüber auf, daß er denselben unterließ und nur mit den Virtuosen des Hofs verkehrte. So berichtet wenigstens Eva König in einem Brief an Lessing.[2] Seines begeisterten Ausspruches über den Vortrag des Mannheimer Orchesters wurde bereits früher Erwähnung gethan. Klopstock mochte dem Kurfürsten gegenüber Interesse für den Plan der deutschen Gesellschaft gezeigt haben, aber von einer direkten thätigen Anteilnahme an ihrer Begründung kann wohl kaum die Rede sein. Seine späteren Beziehungen zu ihren Mitgliedern waren nur sehr lose und wurden bald ganz abgebrochen.

Mannheim, eine Anstellung durch Vermittlung des kurfürstlichen Hofes, das Leben inmitten einer geistig und künstlerisch regen Gesellschaft erschien begehrenswert für fremde Musiker, Dichter und Gelehrte. Mannheim war für viele ein hoffnungsvolles Reiseziel, auch wenn sie hier keine dauernde Existenz für sich erwarteten. Mannheims Name gewann an Ansehen in der litterarischen und der Künstlerwelt. Man suchte Mannheim nicht mehr allein wegen der musikalischen Genüsse

auf. Im Mai 1773 erschien, kurz nach seiner Ausweisung aus Würtemberg Christian Friedrich Daniel Schubart, der wenige Jahre darauf als Gefangener auf dem Hohenasperg schmachtete, in Mannheim. Im kräftigen Mannesalter, von Begeisterung für Kunst und Deutschtum, von den besten Hoffnungen für eine glückliche Weitergestaltung seines Schicksals erfüllt, kam er, der Musiker, Dichter und Journalist, in die kurpfälzische Residenz und empfing hier eine Fülle von Anregungen verschiedenster Art. In seiner Selbstbiographie, die er im Kerker niedergeschrieben hat, gedenkt er mit Wärme dieser Mannheimer Tage und in seiner Ästhetik der Tonkunst, die ebenfalls im Kerker entstanden ist, entwirft er ein umfassendes Bild der musikalischen Verhältnisse Mannheims mit wichtigen Urteilen über die hervorragendsten Mannheimer Künstler. Er fühlte sich wohl in ihrem Kreise und schloß manche dauernde Freundschaft. Der Maler Kobell führte ihn dem Maler Müller zu, in dem er einen gleichgestimmten Feuergeist fand, dem er sich eng anschloß. Er unterstützte die deutschnationalen Tendenzen Mannheims. „Ich suchte, wo ich nur Gelegenheit hatte, den Geschmack an deutscher Leserei immer weiter zu verbreiten. Ich las Männern und Weibern unsere besten Schriftsteller vor und fand ungemein vielen Eingang." Für die Dichtungen Klopstocks, der in der Poesie sein Ideal war, wie Luther in der deutschen Poesie und Bach in der deutschen Musik, fand er in Mannheim wohl Interesse, aber doch nicht das rechte Verständnis vor, denn Klopstock war, wie Schubart sich ausdrückt, nicht der Autor für eine halb französische, halb welsche und damals kaum mit etwas Deutschheit tingierte Nation. Mehr sagte Wielands Art ihr zu, denn seine „ausländische Miene, wollüstigen Gemälde, freie Moral, Kenntnis des verderbten Herzens" fanden hier Stimmungsverwandtschaft. Milton, Shakespeare, Young, Ossian und „die echten deutschen Barden" schmeckten nur wenigen.[1]

Schubart wurde vom Kurfürsten in Schwetzingen gnädig empfangen, er unterhielt sich mit ihm über Kunst und Litteratur und konzertierte mit ihm im Badhaus des Schwetzinger Gartens, der Schubart entzückte. Er hätte vielleicht eine Anstellung an Karl Theodors Hof gefunden, aber ein unbedachtes, kühnes Urteil über die Akademie der Wissenschaften, das „Herzblatt" des Fürsten, verscherzte ihm die Gunst desselben, und da intrigante Zwischenträger die Ungnade verschärften, mußte er auf seine Mannheimer Hoffnungen verzichten und an baldige Weiterreise denken.

In diesen Jahren kam der junge Goethe mehrmals nach Mannheim, dessen freundlichen Eindrucks er noch in Hermann und Dorothea

gedenkt. Es war die bildende Kunst des Altertums, die ihm hier in vorzüglichen Gypsabgüssen des Antikensaals entgegen trat.[1] Sie wirkte mehr auf ihn als das Mannheimer musikalische und litterarische Leben, dessen er in Dichtung und Wahrheit nicht gedenkt, während er den Eindruck, den er im Antikensaal von der plastischen Kunst des Altertums gewann, als einen großen und wichtigen bezeichnet, dem er manche Anregung verdankte. Lessing und Schiller fanden ähnliche Anregung in diesem Saale. Lessing meinte, man könne hier alle die bedeutenden Denkmäler klassischer Kunst viel bequemer studieren als in Rom selbst. Auch Schubart spricht sich in seiner Selbstbiographie begeistert über diese Sammlung aus.[2] „Mein größtes Vergnügen, schreibt er, fand ich im Antikensaale, wo die unschätzbaren Denkmale des griechischen hohen Genius in sehr schönen Gypsformen aufgestellt sind. Hier sah ich alles dargestellt, was ich in Winkelmann, Lessing und Heyne so oft mit Entzücken las."

Goethe betrat diesen Saal zum erstenmal, als er auf der Rückkehr von Straßburg Mannheim berührte. Direktor Verschaffelt empfing ihn und ließ ihn in den Saal führen. „Hier stand ich nun, schreibt Goethe,[3] den wundersamsten Eindrücken ausgesetzt, in einem geräumigen, viereckten, bei außerordentlicher Höhe fast kubischen Saal, in einem durch Fenster unter dem Gesims von oben wohl erleuchteten Raum: die herrlichsten Statuen des Altertums nicht allein an den Wänden gereiht, sondern auch innerhalb der ganzen Fläche durcheinander aufgestellt, ein Wald von Statuen, durch den man sich durchwinden, eine große, ideale Volksgesellschaft, zwischen der man sich durchdrängen mußte. Alle diese herrlichen Gebilde konnten durch Auf- und Zuziehen der Vorhänge in das vorteilhafteste Licht gestellt werden; überdies waren sie auf ihren Postamenten beweglich und nach Belieben zu wenden und zu drehen." Besonders der Apoll von Belvedere, Kastor und Pollux und die Laokoongruppe fesselten ihn.

Im Jahre 1775 weilte Goethe mehrmals in der kurpfälzischen Residenz, so am 5. Februar mit Fritz Jacobi und am 16. Mai mit den Grafen Stolberg, die ihn auf seiner ersten Schweizerreise begleiteten. „Ich bin, liebe Tante, in Mannheim — schreibt er an diesem Tage an Johanna Fahlmer — und mir ist's toll genug!" In Dichtung und Wahrheit schildert er die Ausbrüche jugendlicher Ausgelassenheit und ungebundenen Kraftgefühls, worin er und seine Freunde sich auf jener Reise überboten.

Auf der Rückkehr von seiner zweiten Schweizerreise, kurz vor Weihnachten des Jahres 1779 kam Goethe abermals nach Mannheim

und brachte hier in Gesellschaft des Herzogs Karl August einige Tage zu. Dieser Besuch galt hauptsächlich dem Theater. Er kam von Stuttgart, wo ihn der junge Karlsschüler Friedrich Schiller bei einer feierlichen Preisverteilung zum ersten Male gesehen hatte.

Unter den bedeutenden Männern, die das rege litterarische Leben Mannheims anzog, befand sich auch der Kreuznacher Friedrich Müller, gewöhnlich der Maler Müller genannt, denn seine produktive Kunstthätigkeit galt außer der Dichtung auch der Malerei. Er war ein Altersgenosse Goethes und nahm als Fünfundzwanzigjähriger gegen Ende des Jahres 1774 dauernden Wohnsitz in Mannheim.[1] Seine dichterische Thätigkeit, die ungefähr ein Jahr zuvor begonnen hatte, empfing in Mannheim so vielseitige und mächtige Anregungen, daß sie eine erhebliche Steigerung erfuhr. Sein kräftiges, urwüchsiges Talent, das leider niemals zu rechter Klärung gelangt ist, bewegte sich zunächst in schäferlich-anakreontischer Poesie. Er schrieb Idyllen in Geßnerschem Stil. Aber auch Shakespeares Einfluß und die Werke der Sturm- und Drangzeit wirkten auf seine dichterische Entwicklung. Wolfgang Heribert von Dalberg und Otto von Gemmingen wurden seine Freunde und Gönner. Besonders der Verkehr mit diesen scheint ihn Shakespeare nahe gebracht zu haben.*) Im Jahre 1776 erschien von Müller in Schwans „Schreibtafel" das Fragment eines erst viel später vollendeten Genoveva-Dramas, das von Goethes Götz stark beeinflußt ist. Die Faustsage übte auf Müller eine in seiner persönlichen Natur begründete, starke Anziehungskraft aus. Er ließ 1776 eine „Situation aus Fausts Leben" und 1778 ein Faustfragment erscheinen, das Aufsehen erregte. Den Plan zu seinem Faust hatte er im Jahre zuvor mit Lessing, dem er während dessen kurzen Mannheimer Aufenthalte näher getreten war, besprochen.

Schubart, dessen Kraftnatur manche verwandte Züge in Müllers Wesen und Dichten fand, hielt große Stücke von ihm. „Du — du mußt eine Oper machen — schrieb er 1775 an ihn — teutschen Inhalts und teutscher Kraft!" Müller fühlte sich in der That zur Oper hingezogen und hat sich damals mehrfach mit Operndichtungen befaßt. Die meiste Beachtung unter diesen verdient seine „Niobe", die er 1778 unter der Bezeichnung lyrisches Drama erscheinen ließ. Wieland hat dieses Werk in seinen Abderiten, in die er unverkennbar eine Reihe Mannheimer Erlebnisse persiflierend verwoben hat, stark ins Lächerliche gezogen zum großen Ärger Müllers und seiner Mannheimer Freunde.

*) Dalberg führte bekanntlich wenige Jahre später Shakespeare auf der Bühne des Nationaltheaters ein, zum Teil in eigenen Bearbeitungen.

Über die Oper hat Müller später, in der kritischen Periode seiner Schriftstellerthätigkeit ein sehr bemerkenswertes Wort gesprochen. „Im musikalischen Drama, so schreibt er in seinem Adonis,[1] schließt sich das Feld für die Pflegung der schönsten und nachhaltigsten Kunstblüten auf . . . Die Vorwürfe gegen diese Gattung sind ungerecht . . . Gegenstände aus der Fabel-, Heroen- und Patriarchalwelt eignen sich am besten für den erhabenen Vortrag im musikalischen Drama, weil in deren Wesen schon ein Anlaß zum idealischen Vortrag liegt, dem das Wunderbare der Handlung sich gerne anschließt, überhaupt Gegenstände, bei denen der Ausdruck des reinen Naturgefühls nicht durch Konventionelles zerstört ist." Das klingt wie eine Vorahnung Richard Wagners und seiner ins Praktische übersetzten Erkenntnis vom Wesen des Mythus.

Im Jahr der Übersiedelung des Hofes nach München verließ Müller Mannheim und ging mit Unterstützung Karl Theodors, der ihn 1777 zum Kabinetsmaler ernannt hatte, nach Rom.

Müller war weitaus das stärkste Talent des damaligen litterarischen Mannheims, aber er schien nicht dazu geeignet, eine führende Rolle in dieser lenzverheißenden geistigen Bewegung zu spielen. Nach einem solchen Führer, nach einem imponierenden Mittelpunkt sehnten sich die vielen mittelmäßigen und kleinen Geister der lebhaft gärenden pfälzischen Aufklärung.

Man suchte außer der gesellschaftlichen Konzentration auch die litterarisch-publizistische. Schwans „Schreibtafel" ist als wichtiges Organ dieser Mannheimer Tendenzen schon mehrfach erwähnt worden. In Schwans Intelligenzkomptoir lagen deutsche und ausländische Zeitungen auf. Seit 1767 erschien in Mannheim eine deutsche Tageszeitung. Im Jahr 1777 begann in Mannheim eine Zeitschrift zu erscheinen „Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit", an welcher hauptsächlich Mitglieder der deutschen Gesellschaft Mitarbeiter waren. Von dieser Zeitschrift gilt, was von der Gesellschaft selbst gesagt werden muß: starkes und redliches Bemühen, aber mäßige Leistungsfähigkeit, dazu selbstgefälliger Lokalpatriotismus, der keinen Tadel und keinen Angriff vertragen konnte. Der Charakter vieler Aufsätze in diesen rheinischen Beiträgen setzt uns in Erstaunen, da er sich mit dem Begriff Gelehrsamkeit nur schwer decken will, aber es ist daran festzuhalten, was eine Kritik dieser Zeitschrift aussprach: sie waren auf ein Land berechnet, in dem die Liebe zum Lesen erst verbreitet werden mußte.

Der Einfluß der deutschen Gesellschaft auf das publizistische Leben in Mannheim und in der Pfalz war groß, wenn auch nicht so um-

fassend, wie Klein ihn in einer übertreibenden Gedächtnisrede[1] darstellt. „Welche Umkehrung der Dinge — ruft er in dieser Rede, zehn Jahre nach der Begründung der Gesellschaft, aus — in einem so kleinen Zeitraume! Schul-, Erziehungs- und Sittenschriften, wissenschaftliche Werke, Erzeugungen aus dem Felde der Dichtkunst, Beredsamkeit und der schönen Künste, kritische Bearbeitungen, sogar die Werke der Rechtsgelehrten und Kanzleien, Zeitungen und selbst jedes unbedeutende Blättchen — alles hat eine andere Gestalt."

„Morgenröte ist's schon in der Pfalz", schreibt Schubart im Juni 1775,[2] „die Nachwelt wird einem Klein und Schwan, diesem innigen Eiferer für Vaterlandsehre, danken, was sie zur Verbreitung des guten Geschmacks in der Pfalz geleistet haben". Aber er meint, der volle Tag sei dort noch nicht angebrochen: „Solange noch der welsche Geschmack, solange noch Franzosenesprit über Stärke und Mannheit tyrannisiert, solange noch die Jacobi exilieren und die Götze wie Missethäter im strengsten Incognito dichten müssen, solange noch der schwerleibichte Pedantismus an den Ufern des Rheins schreibet, solange fürcht' ich die Verzögerung des vollen Tages."

Deutschtümeleien liefen mit unter. Es begann eine fanatische Verfolgung der Fremdwörter und die Sucht, sie alle, entbehrliche wie unentbehrliche durch Verdeutschungen zu ersetzen. In seiner 1776 erschienenen Schrift „Tonwissenschaft und Tonsetzkunst" sucht Vogler alle Fremdwörter auszumerzen; er schreibt z. B. statt Terz, Quarte: Dritte, Vierte; statt Disharmonie: Übelklang; Kritik nennt er Schriftrichterei u. s. w. Das Theater stand bei diesem Ansturm gegen fremdländisches Wesen nicht zurück.

Es galt zunächst eine Menge von alteingewurzelten Vorurteilen auszurotten. Am schwierigsten war das in der Oper. Das Italienische galt als die einzige musikalische Sprache. Man glaubte, die deutsche Sprache eigne sich nicht zum Operngesang, da sie zu hölzern und schwerfällig sei. Die besten Sänger und Komponisten behaupteten, die deutsche Sprache sei beim Gesang nicht zu verwenden, denn die deutsche Sprache könne den „Mißlaut hart zusammentreffender Konsonanten" nicht vermeiden und ebenso wenig „die musikalischen Endvokale a und e in harmonischen Einklang bringen."*) Burney, der im Sommer 1772 eine deutsche Aufführung von Gretrys „Zemire und Azor" in Mannheim von der Marchandschen Truppe hörte, äußerte erstaunt, daß die deutsche Sprache, auf deren Wirkung im Gesang er sehr

*) Auch die französische Sprache galt damals als unmusikalische Sprache, noch Rousseau nannte sie (im Gegensatz zu Gluck) »peu chantant«.

gespannt war, trotz ihrer vielen Konsonanten und Gutturalen sich besser zur Musik eigne als das Französische.

Klein zeigte durch eine metrische Übersetzung von Metastasios „Dido", daß die deutsche Sprache sich ebenso gut zu Operndichtungen eigne als irgend eine andere, und im Jahr 1775 wurde der erste praktische Versuch mit Schweitzers deutscher Oper „Alceste" gewagt. Er gelang zur vollen Zufriedenheit. Nun ging man einen Schritt weiter; zwei Mannheimer vereinigten sich zur Bearbeitung einer Oper, die auch ihrem Stoffe nach deutsch war: Klein und Holzbauer schrieben den „Günther von Schwarzburg". Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Eine weitere deutsche Oper sollte folgen, zu der Schweitzer und Wieland vom Kurfürsten Auftrag erhalten hatten, die „Rosamunde", deren Aufführung 1778 jedoch wegen der Hoftrauer und wegen der Übersiedelung des Hofes nach München unterblieb.

Hand in Hand mit diesem Umschwung auf der Opernbühne ging der Aufschwung des deutschen Schauspiels in Mannheim. Schwans Übersetzungen französischer Stücke hatten, wie bereits erwähnt, ein wesentliches Mitverdienst an dieser nationalen Wendung des Geschmackes. Man wurde mit Verwunderung gewahr, daß auch die deutsche Sprache im Schauspiel vornehmen Stils zu verwenden sei. Nicht das Drama, sondern der Zustand der Sprache hatte sich bisher dagegen gesträubt. Ein Zufall — oder war es ein geschickter Schachzug? — brachte dies dem Kurfürsten zum Bewußtsein. Er wünschte von seiner französischen Truppe Beaumarchais' Drama Eugenie zu sehen. Die französischen Komödianten verzögerten die Aufführung und erregten dadurch den Unwillen des Kurfürsten. Da war bereits eine deutsche Übersetzung der Eugenie von Schwan erschienen, und eine deutsche Truppe beeilte sich das Stück zu geben. Der Kurfürst sah die Aufführung und empfing daraus nach Kleins Worten den ersten glücklichen Eindruck von der deutschen Bühne.

Schon viele Jahre vor dieser folgenreichen Aufführung finden wir in Mannheim deutsche Schauspielgesellschaften, wandernde Truppen ärmlicher, bettelhafter Art, Jahrzehnte hindurch ohne künstlerische Bedeutung und ohne jeden litterarischen Einfluß. Erst seit Mitte der sechziger Jahre begann auch diese Seite des theatralischen Lebens der Residenz unter den Eindrücken besserer Leistungen und wertvollerer Repertoires allgemeine Beachtung und den Beifall der maßgebenden Kreise zu finden.

Es verlohnt sich trotzdem, den ersten Anfängen des deutschen Schauspiels in Mannheim des 18. Jahrhunderts nachzugehen, um

daraus die bedeutungsvollere Epoche hervorwachsen zu sehen, welche den Übergang zu den Ruhmestagen der Dalbergbühne bildet.[1]

Im Jahre 1729 finden wir den Prinzipal Johann Gottl. Förster mit seinen „hochteutschen Comödianten" in Mannheim, wo er am Namenstag Karl Philipps „ein sonderliches Lustspiel mit einem musikalischen prologo zu Freuden-Bezeugung" (als Foliodruck erschienen) aufführte. Förster war der Sohn eines Predigers in Zwickau und hatte sich bei der Spiegelbergischen und Veltheimischen Gesellschaft ausgebildet; 1725 begründete er eine eigene Truppe, führte in der ersten Zeit aber auch Puppenspiele auf. In den dreißiger Jahren hatte er eine sehr ansehnliche Gesellschaft. Am 30. Oktober 1743 erhielt Johann Friedrich Molk „nebst seinen sich dahier aufhaltenden teutschen Comedianten" vom Kurfürsten die Erlaubnis zu Vorstellungen in Mannheim; das „ledig stehende, zu Spielung der französischen Comödien ehedem aptierte, unter dem Kaufhaus befindliche" französische Komödienhaus wurde ihnen dabei gnädigst überlassen.

In der ersten Zeit Karl Theodors waren die hochfürstl. hohenlohischen Hofoperisten und Komödianten in Mannheim, sie führten an einem Geburtstag Karl Theodors auf: eine „Illumination nebst einer opera pantomime, genannt die stumme Dankbarkeit und der beglückte Hirt", gedruckt „in teutschen reinen Versen" und Karl Theodor zugeeignet, in Folio. Die Pantomime war unterbrochen durch gesprochene Scenen in Versen und Schäfertänze, darauf folgte „die triumphierende Christenheit oder Alzire" Trauerspiel in teutschen Versen in 5 Aufzügen und zum Schluß eine italienische Cantata, nebst einem Ballet von Jägern, Endymion und Diana.

Im Jahr 1750 wurde vom Kurfürsten die Erbauung eines Komödienhauses geplant, dessen Bestimmung nicht aus den Akten hervorgeht; vielleicht aber war es für deutsche Schauspiele bestimmt. Als Bauplatz wurde in einem kurfürstl. Reskript an die Hofkammer vom 23. Dez. 1750 das dem Schlosse gegenüberliegende Grundstück des Baumeisters Raballiati bezeichnet; die Pläne und Kostenanschläge wurden genehmigt, aber der Bau unterblieb, denn noch 1753 stand dieser Bauplatz, auf dem dann die Kirche der marianischen Sodalität — jetzt Dekorationsmagazin des Hoftheaters — errichtet wurde, leer.[2] Im Jahre 1753 wurde der Plan, den wandernden Komödianten ein Schauspielhaus zu erbauen, wieder aufgegriffen, wie aus folgendem Aktenstück zu ersehen ist.

Ein Reskript vom 31. Okt. 1753 gestattet „den kürzlich angekommenen Komödianten ihre repraesentationes in dem großen Rent-

amtssaale (Kaufhaus) zu halten", doch müsse für das daselbst befindliche Lehensarchiv und die Regierungsregistratur die möglichste Vorsorge gegen Feuersgefahr getroffen werden. Ferner heißt es darin: „Und gleichwie übrigens dergleichen Komödianten sich mehrmalen allhier einfinden, welche vor dem Platz jederzeit Bezahlung thun und gerne noch ein mehreres entrichten würden, wo sie nicht allzeit genötigt wären, ein besonderes theatrum aufzubauen, als hat mehrersagte Churpfälzische Regierung in Überlegung ziehen zu lassen, ob nicht in solcher Absicht und zu Vermeidung der Feuersgefahr irgendwo ein bequemer Ort zu finden, wo solches Theatrum einzurichten, und ob hierzu nicht allenfalls ein Entrepreneur anzutreffen, der solches Theatrum auf seine Kosten aufführte."

Die Regierung erließ daraufhin an den Stadtrat den Befehl, einen passenden Ort und Entrepreneur ausfindig zu machen. Über die Ausführung dieses Planes ist nichts bekannt, jedenfalls fand sich kein Entrepreneur; infolgedessen mußten die wandernden Truppen jeweils ihre Bretterbuden auf dem Marktplatz oder auf einem anderen Platze der Stadt aufschlagen.

In den fünfziger Jahren spielte Franz Schuch, der seine größten Erfolge mit Harlekinaden und Stegreifspielen errungen hatte, mit seiner Truppe in dem dazu hergerichteten Rentamtssaale des Kaufhauses. Er verband mit seinen deutschen Stücken Balletproduktionen und erntete vielen Beifall bei sehr gut besuchten Vorstellungen, denen auch der Hof — mit Ausnahme der Kurfürstin, die nur die italienische Oper und die französische Komödie gelten ließ, öfters beiwohnte.

In der Karnevalszeit des Jahres 1755 bekam Johann Joseph Brunnian die Erlaubnis zur Aufführung deutscher Verskomödien und Pantomimen. Auch im Herbst 1755 spielte Brunnian wieder, mußte dann aber im Anfang des Jahres 1756 seine Vorstellungen abbrechen, da der Kurfürst bei der „calamitosen" Zeit des siebenjährigen Krieges alle öffentlichen Lustbarkeiten untersagte. In den Jahren 1764 und 1765 hören wir von einem Schauspielprinzipal Friedrich Brenner, der in Mannheim Vorstellungen gab; für die Karnevalszeit 1766 erhielt der sächsische Komödiant Arnold Heinrich Porsch die Erlaubnis zu Aufführungen in Mannheim. Sein Repertoire bestand aus Übersetzungen französischer Stücke, namentlich von Voltaire und Molière, daneben kamen auch deutsche Werke zur Aufführung, z. B. das Trauerspiel Codrus von Cronegk. Aus dem Theaterzettel zu dieser Vorstellung[1] ist ersichtlich, daß dem Trauerspiel ein „lustiges Nachspiel mit Hanswurst" folgte.

Im Frühjahr 1767 erhielt die Gesellschaft des Prinzipals Johann Tilly, im Spätjahr 1767 die des Prinzipals Joseph Felix von Kurz die Erlaubnis zu Aufführungen. Der in der Theatergeschichte bekannte Wiener Schauspieler und Schauspielunternehmer Kurz wußte sich mit seinem buntscheckigen Repertoire von Lustspielen, Operetten, Ballets und Bernardoniaden (Hanswurstiaden) die besondere Anerkennung des Mannheimer Publikums zu erringen. Auch der kurfürstliche Hof besuchte mitunter seine Vorstellungen. Darum nannte Kurz seine Truppe „kurfürstlich deutsche Hofschauspielergesellschaft" und veranstaltete mit ihr am 3. November 1768 „auf dem deutschen Hoftheater" (seiner Bretterbude!) „aus demutsvoller Pflicht" eine Festvorstellung zu Ehren des Namensfestes Karl Theodors. Es war ein musikalisches Vorspiel und betitelte sich „Die frohlockenden Schäfer". In diesem nach Art der Operntexte im Druck erschienenen Festspiel treten auf: der Genius von Kurpfalz, ferner Thyrsis, ein alter Schäfer, Seladon, Damont, Margaris und Silvia, seine Kinder, sowie ein Schäferchor. Aus dem äußerst charakteristischen Text dieses Festspiels, das von widerlicher Lobhudelei auf Karl Theodor, „den Gott der Pfälzer Erden" strotzt, führen wir nur folgende kleine sprachliche Probe an. Es ist eine Arie aus der ersten Scene; sie lautet:

Wenn das Echo hallt,
Und die Flöte schallt,
Fühlen wir gereizte Freuden,
Denn der muntre Hund
Unser Bellamund
Kann ja für uns sicher weiden.

Wenn die Nachtigall
In dem dunklen Thal
Singend mit der Wachtel streitet,
So wird unsrer Brust
Süßer Reiz bewußt
Und der Liebe Band bereitet.

Wenn die Sonne scheint,
Eilen wir vereint
Zu den schattigten Gebüschen,
Uns kränket keine Not,
Wenn bei Käs und Brot
Frische Quellen uns erfrischen.

Der Schäferchor singt nach einer langen Lobrede des kurpfälzischen Genius zum Schluß des Stückes:

„Vivat Carl Theodor, bis daß die Welt
In ihr voriges Chaos zerfällt!"

In den folgenden Jahren 1768—71 sorgte der Prinzipal Sebastiani mit seiner Truppe für die intensivere Pflege des deutschen Schauspiels in der kurpfälzischen Residenz. Bereits im Anfang der sechziger Jahren war Sebastiani, der aus Straßburg gebürtig war, in Mannheim erschienen; er führte damals zuerst Komödien

in Buden auf, Puppen- und Kinderkomödien, 1764 aber kam er mit einer großen Gesellschaft, die bis auf 30 Mitglieder anwuchs. Die Sebastianische Truppe spielte teils im Kaufhaus, teils im Hirschelsaale, schwarzen Lamm oder einer Holzbude auf dem Marktplatz. Am 10. Mai 1768 führten die Sebastianischen Schauspieler vor dem Kurfürsten das Lustspiel „Soliman der Zweite oder die drei Sultaninnen" auf. Am 15. Mai wohnte der Hof der Aufführung des Trauerspiels Zelmire, am 6. Juli der Aufführung des Trauerspiels Romeo und Julie bei. Am 15. August ernannte Karl Theodor den Sebastiani zum „teutschen Hof-Comödianten". Die Mannheimer Zeitung schrieb damals von ihm: Die Sebastianische Gesellschaft habe die besten sowohl aus dem Französischen ins Deutsche übersetzte, als auch deutsche Original-Trauerspiele, Komödien und Singspiele mit dem allgemeinsten Beifall aufgeführt, und selbst des Kurfürsten Durchlaucht habe sie gar oft der Gnade gewürdigt, ihre Vorstellungen mitanzusehen; „sowie Höchstdieselbe noch erst verwichenen Donnerstag dem Singspiel „der Hufschmied" und dem Schäferspiel „der faule Schäfer" beigewohnet — gestern wurde „Ninette bei Hof" und „die drei Sultaninnen", zwei bekannte französische Stücke, mit dem bei ihnen ganz gewöhnlichen außerordentlichen Beifall vorgestellt, und sie hatten das Glück, daß sämtliche Hochfürstl. hohe Herrschaften von Darmstadt incognito die Vorstellung mitangesehen — man muß dieser deutschen Gesellschaft die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie alles beiträgt, um in unserer Nation einen edleren und erhabeneren Begriff von der deutschen Bühne beizubringen".

Sebastiani hatte Schwans Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Stücke auf seinem Repertoire. Am 30. Oktober 1768 führten „die kurpfälzischen deutschen Hofkomödianten unter der Direktion des Herrn Sebastiani" zum erstenmal das dreiaktige Lustspiel „die Jagdlust Heinrichs IV.", das Schwan nach dem beliebten Collé'schen Stücke »Une partie de chasse d'Henry IV« bearbeitet und herausgegeben hatte. König Heinrich IV. von Frankreich verirrt sich auf der Hirschjagd und wird unerkannt im Hause eines Müllers aufgenommen, wo er Gelegenheit findet, seine glückstiftende Großmut zu zeigen. Eine Intrigue gegen den Minister Sully ist ziemlich lose mit der Haupthandlung verknüpft, die in bäuerlichen Liebesscenen und in der gemeinsamen Mahlzeit des Königs mit der Müllersfamilie gipfelt. Marchand spielte den König, Jüngling den Herzog von Sully, Ehrlich den Müller Michau, Mad. Hohl dessen Frau, Mad. Brochard ihre Tochter Catau, Hellmuth ihren Sohn Richard, Schmid den Bauer Lucas, Mad. Marchand die Agathe, Richards Geliebte, die von dem Marquis von Conchiny

(Huck) geraubt wird. In kleineren Rollen waren beschäftigt: Groß als Herzog von Bellegarde, Titke und Brochard als Jagdbediente, Hohl als Holzhacker, Tummel und Leemayer als Wilddiebe. Es wird dies so ziemlich das ganze Sebastianische Solopersonal gewesen sein, das in diesem Stücke auf die Bühne kam. Die Ausstattung ist jedenfalls recht primitiv gewesen, denn über einen großen Dekorations- und Garderobe-Fundus verfügten diese wandernden Truppen nicht. Auch die Bühne Sebastianis war äußerst primitiv, er spielte wie später noch Marchand in einer Bretterbude. Im Sommer 1769 ließ er sich eine neue Bretterbude auf dem Marktplatz errichten von 100 Fuß Länge, 40 Fuß Breite und 30 Fuß Höhe. Gegen Schnee und Regen war diese Theaterhütte durch ein mit Ziegeln gedecktes Dach geschützt.

Sebastiani versuchte sich auch als Theaterdichter. Im August 1769 widmete er seinem Gönner Karl Theodor ein dreiaktiges Schauspiel „Die Stärke der väterlichen Liebe", das im Druck erschien. In dem Widmungsvorwort dieser in der kurf. Hofbuchhandlung erschienenen Druckausgabe dankt er dem Kurfürsten für den besonderen Schutz und die außerordentliche Gnade, deren sich die deutsche Schaubühne unter S. kurf. Durchl. weisen Regierung zu getrösten habe. Die damals beliebten Motive des unglücklichen Deserteurs, des verarmten Edelmanns und des infolge des Friedens abgedankten und in Not geratenen Hauptmanns sind in diesem Stücke verquickt. Der Sohn des Herrn v. Wachterfeld ist durch schlimme Gesellschaft so weit heruntergebracht worden, daß er als gemeiner Soldat in das Heer eintritt. Er desertiert (ohne irgend welchen Grund) und soll zum Tode geführt werden. Die Familie ist in größter Aufregung, der Vater setzt alle Hebel in Bewegung, um seinen Sohn zu retten. Aber vergebens. Nun bleibt ihm, — sollte man dem Titel des Stücks zufolge meinen — nichts übrig, als sich für den Sohn zu opfern. Aber weit gefehlt. Zu diesem Opfer entschließt sich der verarmte Edelmann Herr v. Wühra, um seine kurz vorher wieder mit ihm vereinigten Kinder Friedrich, den abgedankten Hauptmann, und Dorine, die als Kammerjungfer in der Familie des Deserteurs dient, durch den klingenden Dank des unglücklichen Vaters Wachterfeld zu versorgen und diesem, seinem Wohlthäter, auf diese Weise zu danken. Es kommt natürlich nicht soweit, daß Wühra für den freigegebenen Deserteur zum Tode geführt wird, indem der König das Begnadigungswort spricht und so alles zu einem Schlusse voll Rührung und Glück führt. Aus der dem Personalverzeichnis beigedruckten Besetzung ersehen wir die Namen der Darsteller: Hr. Marchand spielte den Vater Wachterfeld, Mad. Sebastiani und Mad. Brochard

dessen Frau und Tochter, Herr Huck*) den Deserteur, Herr Titke den edelmuttriefenden Herrn v. Wühra, Herr Groß den abgedankten Hauptmann, Mad. Marchand die Dorine, Herr Hohl den Bedienten Christian, die einzige gemeindenkende Person des ganzen Stückes; in den kleineren Rollen des Ministers und eines Soldaten waren Herr Escherisch und Herr Mierck beschäftigt.

Sebastianis Nachfolger wurde Theobald Marchand, wie Sebastiani ein Straßburger von Geburt und einige Jahre als Mitglied der Truppe desselben thätig. Er war 1741 in Straßburg als der Sohn eines Wundarztes geboren und faßte in Paris, wohin er zu seiner Ausbildung geschickt worden war, den Entschluß, zur Bühne zu gehen. Im November 1771 erschien er in Mannheim zum ersten Mal als Haupt der bisherigen Sebastianischen Truppe und besuchte von da ab regelmäßig die kurpfälzische Residenz, wo er einen günstigen Boden für seine Kunst fand. Es war noch die Zeit, wo es dem Schauspieler als besonderer Vorzug nachgerühmt wurde, wenn er Lebensart und Bildung besaß. Marchand konnte diesen Ruhm für sich beanspruchen; er sah auf strenge Disciplin in seiner Truppe und war bemüht, die soziale Stellung seiner Komödianten — man rechnete sie ja damals noch zu den unehrlichen Leuten — zu heben, sie beim Publikum in Achtung zu setzen. Er war ein geschickter Geschäftsmann, der seine Leute durch prompte Gagenzahlung in Zufriedenheit hielt und so ökonomisch wirtschaftete, daß er sich ein stattliches Vermögen zusammenagierte.[1] Er wird als lebhaft und witzig geschildert, und Goethe, der ihn in Frankfurt, wohin Marchand regelmäßig kam, kennen lernte, schildert ihn (in Dichtung und Wahrheit) als einen schönen, groß und wohl gestalteten Mann, bei dem das Behagliche, Weichliche vorwaltete. Sein Repertoire setzte sich aus Schauspielen und Operetten zusammen. Unter den letzteren waren deutsche Originalsingspiele und Übersetzungen von Werken französischer Komponisten. Schubart äußert sich 1773 sehr ungünstig über diese Übersetzungen und Nachahmungen französischer Operetten, mit denen Marchand das Mannheimer Publikum unterhielt, er nennt sie mit starker Übertreibung „das kühlste Gezeug, das jemals Menschenhirn erfand, eine Pest der Sitten und des Geschmacks". An diesem ungünstigen Urteil war wohl die mangelhafte Wiedergabe solcher Singspiele Schuld, denn noch

*) Anton Huck † 1820 in München war 1778—1802 einer der besten Schauspieler des Münchener Nationaltheaters in Liebhaberrollen, nach Marchands Tod auch in Väter- und Charakterrollen. Sein Hamlet und sein Marinelli werden sehr gerühmt.

einige Jahre später fand Mozart die Sänger und Sängerinnen der deutschen Truppe „elend", und noch unter Dalberg war die Oper der schwächste Teil der Aufführungen am Nationaltheater.

Bei dem steigenden Interesse, das man in Mannheim dem deutschen Schauspiel entgegenbrachte, stellte sich bald die Notwendigkeit heraus, diesem ein würdiges Heim zu schaffen, zumal ja der Hof ebenso regelmäßig die Aufführungen Marchands besuchte, wie vorher die der französischen Komödie. Eine Verlegung in den französischen Komödiensaal des Schlosses ging nicht an, denn abgesehen von den ungünstigen Raumverhältnissen dieses Saales war eine Verlegung ins Schloß nicht möglich, da die Vorstellungen öffentlich und dem Publikum gegen Eintrittsgeld zugänglich waren.[1]

Die Erbauung eines deutschen Theaters wurde nun in Angriff genommen. Lorenzo Quaglio wurde mit den Bauplänen beauftragt, und im Jahre 1775 begann der Bau, der zu Neujahr 1777 soweit gefördert war, daß Marchand die neue Bühne eröffnen konnte. Das ehemalige Schütthaus, das zur Hälfte als Arsenal, zur Hälfte als Fruchtspeicher gedient hatte, wurde umgebaut und diente jetzt in seiner neuen Gestalt als Stätte der dramatischen Kunst.

Mit diesem Bau wurden die verschiedenartigsten Pläne verknüpft. Er gab zunächst den Anlaß zu einer frommen Stiftung des Kurfürsten. Karl Theodor suchte mit der Neugründung einen wohlthätigen Zweck zu verbinden, als er hauptsächlich auf Veranlassung des Hospitalkommissarius Johann Lambert Babo im Januar 1776 dem Borromäusspital in Mannheim „zum Unterhalt preßhafter Unterthanen, zur Nahrung verarmter Witwen und zur christlichen Erziehung hülfloser Waisen", d. h. zur Vermehrung seiner Einkünfte die Erbauung und Benützung des neuen Theaters unter Verleihung weitgehender Privilegien überließ. Infolge der unvermeidlichen Schwierigkeiten, die diese Stiftung für das Spital, namentlich inbetreff der Bestellung der dazu gehörigen Schaubühne herbeiführte, übernahm der Kurfürst bereits im Herbst 1776 selbst das neue Komödienhaus und erneuerte für dasselbe alle dem Spital erlassenen Privilegien, die bis in unsere Zeit weiterbestanden haben und erst vor wenigen Jahrzehnten außer Gültigkeit gesetzt wurden.[2]

Die fromme Stiftung war mißglückt, aber man verband mit der neuen Bühne auch die hochfliegende Idee einer nationalen Stiftung. Das neue deutsche Komödienhaus sollte ein Nationaltheater werden. Es fragte sich nur, ob ein deutsches oder ein pfälzisches Nationaltheater. Gemeint war ein deutsches Nationaltheater, zu dessen Leitung man Eckhof und Lessing zu gewinnen suchte, aber erreicht wurde nur ein

pfälzisches Nationaltheater, auf das intrigante Kleinstaaterei und engbegrenztes Lokalinteresse in diesen ersten Jahren seines Bestehens den entscheidenden Einfluß ausübten, in dem die kleinen Geister regierten. Erst als Dalberg im September 1778 die Leitung übernahm, schritt die Idee eines deutschen Nationaltheaters ihrer Verwirklichung entgegen.

Der Finanzminister Frh. Franz Karl von Hompesch[1] brachte der Neugründung ein ganz besonderes Interesse entgegen — Dalberg nennt ihn noch in späteren Jahren den Begründer des deutschen Theaters in Mannheim — er brachte durch die Vermittlung des Buchhändlers Schwan die Verhandlungen mit Lessing in Fluß, auf dessen Kommen man die größten Hoffnungen setzte.

„An unserem neuen Komödienhause — so berichtete Schubarts „Teutsche Chronik" im Oktober 1776 — arbeiten täglich 400 Menschen, und schwerlich wird Teutschland künftig ein schöneres aufzuweisen haben. In Schwetzingen üben sich Alt und Jung, dereinst auf unserm Theater zu spielen, das, wenn die Absicht unsers Kurfürsten erfüllt wird, mit der Zeit ganz originalpfälzisch werden soll. Das Orchester wird aus jungen Pfälzern bestehen, die sich hierdurch den Weg zu dem großen Orchester bahnen. Wer dort künftig unterzukommen denkt, muß in der teutschen Komödie mitspielen. Diese wird also eine Pflanzschule für jenes. Und damit man gleich einen festen, dauernden Plan entwerfen möchte, so hat man den Herrn Schwan, einen Mann, der für jede gute Sache Alles wagt, nach Braunschweig an den großen Lessing gesandt, der ihm das Diplom als ordentliches Mitglied der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften überbringen und sich mit ihm wegen des neu zu errichtenden pfälzischen Nationaltheaters besprechen mußte. Man hofft in Mannheim nächstens einen Besuch von Herrn Lessing zu erhalten, und dann wird wahrscheinlicherweise der noch unvollendete Plan in Absicht der neuen Schaubühne seine wahre Gestalt erhalten."

Auf Eckhofs Gewinnung, die auch Stengel vorgeschlagen hatte, wies besonders der Maler Müller hin, der vom Hof um sein Gutachten über die Begründung des Nationaltheaters angegangen wurde und damals die beiden Aufsätze schrieb: „Gedanken über Errichtung eines deutschen Nationaltheaters" und „Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterschule".[2] Originalpfälzisch — das ist auch seine Losung. Die Ansicht des Hofes ist auch die seinige. Schmeicheleien gegen Karl Theodor, der als erster unter den deutschen Fürsten der umherirrenden, verstoßenen deutschen Schauspielmuse eine Heimstätte errichte, fließen mit unter und in der Detailbesprechung mancherlei lokalpatriotische Naivitäten, komisch berührende Selbstverständlichkeiten.

Genaue Nachahmung der simplen, unverdorbenen Natur und genauere Kenntnis der nationalen Sitten erscheinen ihm als Grundbedingungen für das neue Unternehmen.

Er ist überzeugt von dem grundlegenden Wert einer Theaterschule, in der lauter pfälzische Schauspieler für den Bedarf des Nationaltheaters herangezogen werden sollen. Man könne nötigenfalls aus dieser Schule wie aus einem Garten die Herangereiften herausnehmen und auf die Bühne verpflanzen. „Mit der Zeit, schließt er, würden wir zum Unterschied von allen anderen Bühnen, ein eigenes neues Theater besitzen, ganz Natur, ganz Wahrheit. Und Deutschland und der denkende Kunstverständige wird staunen und mit allgemeinem Beifalle wird es die Welt nennen: „Teutsches Nationaltheater."

Als der Wiener Schauspieler J. H. F. Müller auf seiner durch Josef II. veranlaßten theatralischen Reise (die er in seinem „Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne", Wien 1802 beschrieben hat,[1]) Ende Dezember 1776 nach Mannheim kam, war das erste, was ihm sein Gastwirt erzählte: daß man täglich Herrn Lessing erwarte, der seine Reisekosten bereits erhalten habe und drei Monate in Mannheim bleiben werde, um das Nationaltheater in Ordnung zu bringen, wofür er eine ansehnliche Jahresbesoldung beziehe, die ihn jedoch verpflichte, jährlich drei Monate in Mannheim zuzubringen. Auch beim Minister von Hompesch, dem Müller seine Aufwartung machte, wurde von Lessing und den Hoffnungen, die man an sein Kommen knüpfte, gesprochen. Hompesch sagte ihm, Lessing werde einige Acteurs mitbringen, und man habe ihm Vollmacht gegeben, diese Leute, von denen man freilich vermuten könne, daß sie nicht alle vorzüglich gut sein würden, unter Bedingungen, wie er es für gut finde, anzunehmen. Hompesch erzählte ihm ferner, sie hätten in Mannheim im vergangenen Sommer durch Tänzer aus der National-Tanzschule einen Versuch mit einigen deutschen Originalstücken gemacht, und es seien einige Subjekte darunter, die große Hoffnung blicken ließen. Sie würden nun diese Schule fortsetzen und sich in der Folge nicht viel um Auswärtige bewerben. Sie würden auf dem Nationaltheater nichts als Originalstücke aufführen und die Produkte ausländischer Bühnen durch geschickte Männer „originalisieren" lassen. Sie würden Belohnungen für Dichter und Acteurs festsetzen, die teils in Geld, teils in der Ehre bestehen sollten, daß ihre Brustbilder öffentlich aufgestellt würden. Sie würden keine deutschen Singspiele auf der neuen Nationalbühne aufführen, weil solche das Verderben des guten Theaters nach sich zögen. (!) Sie würden Eckhof zu erhalten suchen, der nicht mehr agieren, sondern

blos unterrichten und eine lebenslängliche, gute Versorgung erhalten solle. Sie wären dadurch auf den Gedanken einer Nationalbühne gekommen, weil Josef II. diese Verbesserung in Wien befördern wolle. Sie zweifelten nicht, daß mehrere deutsche Höfe diesem erhabenen Beispiel folgen würden. Den Schauspielern, die sich besonders auszeichneten, solle eine lebenslängliche Versorgung zugesichert werden; — kurz, man werde alles thun, um die Sache in Gang zu bringen; ein Beweis dafür sei, daß man ein ganz neues, blos für das vaterländische Schauspiel bestimmtes Theater erbaut und in so kurzer Zeit vollkommen fertiggestellt habe.

Hompesch führte Müller beim Kurfürsten ein, und dieser erteilte ihm Tags darauf eine Audienz, wobei er sich etwa eine Stunde lang mit Müller über das Theater unterhielt. Er sagte ihm ungefähr dasselbe wie Hompesch: wie sehnsüchtig er Lessing erwarte, um mit dessen Beistand ein gutes deutsches Schauspiel zu begründen. Er habe bereits ein Haus erbauen lassen, worin nichts als deutsche Trauer- und Lustspiele aufgeführt werden sollten. Er freue sich, daß der kaiserliche Hof dieselben Gesinnungen hege wie er. Er lasse nach demselben Plane arbeiten, den der Kaiser sich vorgesetzt zu haben scheine, und wolle von nun an kein ausländisches Spektakel mehr an seinem Hofe halten. Er habe daher den Entschluß gefaßt, auf seinem Operntheater große deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte darstellen zu lassen und werde mit Holzbauers Günther von Schwarzburg den Anfang machen.

Das waren damals die Pläne des kunstliebenden Mannheimer Hofes, und sie waren von den rosigsten Hoffnungen begleitet. Aber bei näherem Zusehen fanden sich mancherlei Mängel vor, welche die Grundlagen des neuen Werkes betrafen. Das galt namentlich von der Theaterpflanzschule, zu deren Leitung der Schauspieler Gottlieb Friedrich Lorenz berufen worden war, ein Wanderkomödiant, der fast allen deutschen Gesellschaften einmal angehört hatte und nach Müllers Urteil von der wahren Kunst nichts verstand. Er war seit Mitte des Jahres 1776 gegen eine Besoldung von 600 fl. Lehrer der Mannheimer Theaterschule. Müller besuchte dieselbe und berichtet darüber folgendes.

„Die Schule besteht aus 8 Mädchen und 4 Knaben zwischen 14 bis 16 Jahren. Diese jungen Leute sind schon alle in Balleten gebraucht und nun aus dem Tänzerchor durch den Intendanten Herrn Grafen von Portia gehoben worden, um sich der Schauspielkunst zu widmen. In ihren Unterrichtsstunden müssen sie lesen lernen. Jedes

Kind hat eine Komödie, die es laut und nach vorgeschriebener Accentuation des Lorenz herablesen muß. Ich bemerkte, daß die meisten erst seit kurzer Zeit die Buchstaben kennen gelernt hatten und in ihren Kinderjahren von ihren Eltern nicht zur Schule geschickt sein mußten. Lorenz versicherte mich, daß alle gar nicht hätten lesen können, daß er ihnen erst die Buchstaben und das Buchstabieren hätte beibringen müssen. Unter diesen jungen Leuten fand ich drei Mädchen und einen Knaben, die Talent verrieten. Allein alle hatten einen fehlerhaften Dialekt. Sie lesen statt ist ischt, bist bischt und lassen bei den Endsilben der meisten Wörter gemeiniglich den letzten Buchstaben aus. Zum Beispiele: Ist es wahr, daß Sie heute nicht spazieren gehen werden? wird von ihnen gelesen: Ischt es wahr, daß Sie heut nicht spaziere gehe werde? — Viel Gutes verspreche ich mir von dieser Anstalt nicht, um so weniger, wenn sie nicht andere und bessere Lehrer bekommen. Die Stunden werden freilich ordentlich gehalten, allein Nutzen wird und kann die gegenwärtige Einrichtung schwerlich bewirken".

Dieser verunglückte Versuch einer Theaterschulgründung wirft auf das ganze Mannheimer Nationaltheaterunternehmen kein sehr günstiges Licht. Lessing erkannte sehr bald, daß es mit diesem Nationaltheater „lauter Wind" sei, und daß man nie einen andern Begriff damit verbunden habe, als daß ein deutsches Nationaltheater ein Theater sei, auf welchem lauter geborene Pfälzer agierten. Ob Lessing dem ganzen Unternehmen, das auf so schwachen Füßen stand, wirklich hätte aufhelfen können, bleibt sehr zweifelhaft. Aus seiner Biographie und seinem Briefwechsel ist bekannt, woran seine namentlich von Hompesch angebahnte Berufung nach Mannheim scheiterte.[1] Hompesch und die Seinigen benahmen sich so ungeschickt, taktlos und schließlich auch so würdelos gegen Lessing, daß Lessings scharfe Absage und Wielands Spott nur gerechtfertigt war. Bei den ersten Verhandlungen, in die Schwan persönlich, Hompesch brieflich mit Lessing eintrat, war nicht die Rede davon, daß Lessing die Leitung des Mannheimer Theaters übernehmen solle. Man suchte ihn durch die angetragene Mitgliedschaft der Akademie und eine in Aussicht gestellte Pension zu ködern, rückte dann mit der Bitte heraus, Lessing möge Schauspieler für Mannheim engagieren, und ließ erst allmählich das Theaterprojekt nachfolgen. Lessing hatte gar keine Lust, sich mit dem Theater zu „bemengen", obwohl ihm die ersten Mannheimer Anträge nicht unwillkommen waren, und als er im Januar 1777 zu etwa sechswöchentlichem Aufenthalt in Mannheim erschien, führte Hompeschs Verhalten sehr bald zum völligen Bruch.

Lessing wurde vom Kurfürsten sehr gnädig empfangen, er fand in Mannheim einige offene Freunde, wie den Maler Müller, an die er sich anschließen konnte, aber allerlei Hofkabalen und Kabinetsintriguen, die gegen ihn und Hompeschs Plan in Scene gesetzt wurden, machten ihm viel Verdruß. Die Partei des Ministers v. Oberndorff fürchtete in ihm den Protestanten, und als Hompesch mit der Idee herausrückte, Lessing die Oberkuratel der Heidelberger Universität anzutragen, was dieser sofort ablehnte, verdoppelten die Gegner ihre Anstrengungen. Pater Frank mußte sich einmischen. Man witterte Gefahr für die katholische Religion und stellte Lessings Berufung so dar, als sollte ihm, dem Protestanten, die Nationalerziehung ausgeliefert und dem Katholizismus der Todesstoß versetzt werden. Das wirkte. Der Kabinetssekretär Stefan von Stengel, der mit Lessing wegen der Bedingungen verhandelte, bekam den Auftrag, Lessing so bald als möglich zur Heimreise zu veranlassen. Hompesch kam in die größte Verlegenheit und erwirkte für Lessing wenigstens, daß der Kurfürst ihm eine mit Dukaten gefüllte Dose und eine Serie von 30 kupfernen pfälzischen Herrschermedaillen übersandte.

Lessing hatte sich trotz des ungünstigen Zeitpunkts bemüht, Schauspieler für Mannheim zu gewinnen, er trat mit Seyler und Großmann in Verhandlungen. Er machte Hompesch bezüglich des Nationaltheaters positive Vorschläge. Er riet zum Engagement der besten Mitglieder der Seylerschen Truppe, die mit den Mannheimer Zöglingen unter Seylers Direktion eine Gesellschaft von 12—14 Personen bilden sollte. Zur Ergänzung des Personals hätte die geplante Theaterschule zu dienen. Ein Kammerherr könnte die Oberleitung erhalten, die ökonomische und artistische Verwaltung müßte jedoch Seyler zustehen. Er denkt weiterhin an einen direkten Einfluß der deutschen Gesellschaft auf das neue Theater und zwar hinsichtlich der Auswahl und Bearbeitung neuer Stücke, sowie der Aufsicht über die Vorstellungen, insbesondere über die Aussprache der Schauspieler. Zum Schluß bemerkt er: Würde nun sodann sich etwas finden, worüber die Gesellschaft, mit der er ohnehin in Verbindung zu stehen die Ehre habe, seine Meinung verlange, so werde er sich ein Vergnügen daraus machen, sie gern zu erteilen. Das sei aber auch der ganze Einfluß, den er dabei zu haben wünsche, denn eine nähere, unmittelbare Aufsicht über das Theater habe er, wie der Minister wisse, sich gleich anfangs verbeten. Sollte man sich gleichwohl von ihm mehr versprochen haben, als er zugesagt, so müsse er sich gefallen lassen, daß man sich zu dem allem nicht gehalten glaube, was Herr Schwan auch außerdem ihm versprechen

zu dürfen mündlich und schriftlich versichert habe. Er sehe wohl, daß es ungeachtet aller großen Verheißungen im Namen Sr. Kurf. Durchl. auf nichts weiter abgesehen sei als auf eine etwaige Schadloshaltung der Reisekosten und seines Zeitverlusts; und daß er, wenn die Reisen und die verlaufene Zeit, mit der er allerdings ein wenig sparsam zu sein Ursache habe, wegfielen, auch nichts zu erwarten befugt sei. Ja, er würde sich schämen, unter diesem Titel das Geringste anzunehmen.

„Man sieht wohl, soll der Kurfürst geäußert haben, Lessing gefällt die Pfalz nicht; man ist ihm ja so weit als möglich entgegen gegangen (!). Es scheint ein wunderbarer Mann zu sein, der sich gegen Niemand erklären will, man muß ihm deswegen in generalen, aber gnädigen Ausdrücken antworten!"

Dieser Aufgabe unterzog sich Hompesch in einem höchst gewundenen Brief vom 7. April, worin er sich nicht nur aller Verpflichtungen gegen Lessing mit diplomatischer Glätte zu entledigen, sondern ihn auch um die kurfürstliche Pension von 500 Thalern zu bringen bemüht war. Lessing antwortete sehr scharf. Er lasse sich nicht wie ein Kind behandeln; nur einem Kind, dem man ein Versprechen nicht halten möchte, drehe man das Wort im Munde herum, um es glauben zu machen, daß es selbst auf das Versprochene Verzicht leiste. Bei der ersten Silbe, die sich jemand über seine Beziehungen zum Mannheimer Theater gedruckt oder anders entfallen lasse, werde er in die Öffentlichkeit flüchten und dem Publikum die ganze, volle Wahrheit herussagen. Im übrigen scherze der Minister wohl, wenn er schreibe, Lessing werde trotz alledem die Mannheimer Bühne nicht ganz ihrem Schicksal überlassen und von Zeit zu Zeit besuchen. „Ich dränge mich zu nichts; und mich Leuten, die, ungeachtet sie mich zuerst gesucht, mir dennoch nicht zum besten begegnen wollen oder können — mich solchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich sein."

Trotz dieser scharfen und offenen Absage knüpfte Hompesch Vermittlungsversuche an, die aber natürlich vergeblich waren. Die unrühmliche Episode nahm ein unrühmliches Ende. Als Seyler bald darauf nach Mannheim kam und sein Engagement verlangte, hatte er die größte Mühe mit seiner Supplik bis vor den Kurfürsten vorzudringen, zu dem ihm Prinzen, Minister und Räte den Zugang versperrten. Seyler verlangte eine Entschädigung. Erst am 7. Juni 1777 antwortete ihm darauf ein kurfürstliches Reskript, worin der mit ihm abgeschlossene Vertrag wegen der von ihm nicht erfüllten Bedingungen als unverbindlich erklärt und ihm statt der nachgesuchten Entschädigung eine „Gratifikation" von 1000 Reichsthalern bewilligt

wurde. Über Seyler und zugleich auch über Lessing hatte vermöge seiner Vorzimmerbekanntschaften Marchand gesiegt. „Lachen Sie", schrieb ein Mannheimer Freund an Lessing, „Marchand erhält 18000 fl., damit er die dicke Amme sei, welche dem mächtigen Wiegenkinde, der deutschen Nationalbühne, womit die Pfalz so lange schwanger ging, zur Geburt helfe. Heiliger Gott! Was muß man erleben! Mit Lessingen fängt man an und mit Marchand hört man auf"!

Lessings Empfang in Mannheim forderte die Satire geradezu heraus, denn zu den großen Verstößen waren kleine getreten, die gerechten Spott finden mußten. Man hatte z. B. Lessing ins Theater eingeladen und ließ ihn das Einlaßbillet bezahlen. Der Kassier suchte das ärgerliche Versehen wieder gut zu machen, indem er Lessing den bezahlten Gulden mit Entschuldigungen zurückschickte; Lessing schenkte ihn lächelnd dem Boten. Wieland hat Lessings Erlebnisse in Mannheim — wie auch seine eigenen — in seine „Abderiten" verwoben. Das meiste, was darin von dem abderitischen Theater und dem abderitischen Publikum gesagt wird, ist auf Mannheimer Verhältnisse gemünzt. Unter Euripides ist Lessing verstanden. Es heißt in den Abderiten, dem Euripides habe erlaubt werden sollen, Theater zu spielen; allein weil der Ausdruck „erlauben" dem Euripides hätte anstößig sein können, so habe man diesen gestrichen.

Der Vertrag mit Marchand wurde im April 1777 durch Babos Vermittlung abgeschlossen. Der Intendant Graf von Portia wurde durch ein kurfürstliches Reskript beauftragt,[1] Marchand „all erforderlichen Vorschub zu leisten" und ihm Tänzer und Tänzerinnen von der großen Oper zur Verwendung auf der Nationalbühne anzuweisen. Ein weiteres Reskript bestimmte elf Mitglieder des Ballets, welche bei Marchands Aufführungen mitwirken sollten. Die hervorragendsten unter ihnen waren die Schauspielerinnen Antoine und Lang, sowie die Schauspieler Zuccarini und Herter. Dem Schauspieler Lorenz wurde gegen eine Besoldung von 150 Gulden die Weiterführung der Theaterschule übertragen, das Anerbieten des Direktors Marchand, dramatische Vorlesungen zu halten, wurde angenommen und bestimmt, daß sämtliche Eleven und Mitglieder dieselben besuchen sollten. Marchand bekam die Erlaubnis zur Aufführung von Operetten und Intermezzi unter Beiziehung von Hofmusikern. Für die nötigen Dekorationen und Requisiten sollten die an der Oper Angestellten sorgen und „dem Direkteur unter keinem ohnerheblichen Vorwand und mißfälligen Ausflüchten behinderlich erscheinen." Wöchentlich einmal sollte das Opernballet auf der Nationalbühne mitwirken.

Es gelang dem Direktor Marchand, durch ein abwechslungsreiches Repertoire und gute Vorstellungen sich die Gunst des Hofes und des Publikums in vollem Maße zu erringen. Er gab in bunter Folge, wie später auch Seyler und Dalberg: deutsche Originalstücke, Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, Bearbeitungen französischer und italienischer Singspiele und kleinere Balletpantomimen. Marchand selbst trat im Schauspiel wie in der Operette auf und gewann durch seine vielseitige Darstellungskunst viel Anerkennung. Zu seinen besten Schauspielerinnen gehörten Mad. Antoine und Mad. Toscani. Die letztere war ebenso wie der vom Ballettänzer in kurzer Zeit zu einem hervorragenden Schauspieler emporgestiegene Franz Zuccarini noch eine Zeitlang unter Dalberg engagiert. Die übrigen Mitglieder seiner Truppe, unter denen Huck als erster Liebhaber besondere Erwähnung verdient, sind meistens schon früher begegnet. Franz Zuccarini, der sich in Hamburg unter Schröders Anleitung zu einem ausgezeichneten Schauspieler entwickelte, kehrte 1792 in den Verband der ehemaligen Marchandschen Gesellschaft zurück, die 1778 mit der Oper und dem Ballet die Übersiedelung in die Münchener Residenz mitmachen mußte. Im Oktober 1778 eröffnete Marchand in München seine Vorstellungen. Marchands letzte Aufführung in Mannheim war Minna von Barnhelm am 13. Sept. 1778.

Für ihn galt es einen Ersatz zu finden, er wurde gefunden in der Person des vorher verschmähten und kurz abgefundenen Abel Seyler. Der Hofkammervicepräsident Frh. Wolfgang Heribert von Dalberg, dem durch ein kurf. Reskript vom 1. September 1778 die Leitung des Nationaltheaters übertragen wurde, schloß mit Seyler einen Vertrag ab, wonach derselbe vom Oktober 1778 bis Fasten 1779 (von Mainz herüberkommend) mit seiner Truppe in Mannheim einmal wöchentlich, von Fastnacht bis Ostern 1779 dreimal wöchentlich spielte. Der Kontrakt[1] wurde am 10. Oktober 1778 unterzeichnet; danach verpflichtete sich Seyler, die Vorstellungen ohne jeden Zuschuß auf sein eigenes Risiko hin zu geben, nur das Orchester wurde ihm gestellt.[2] Er hat fünf Schauspieler und fünf Schauspielerinnen für das Mannheimer Theater zu engagieren und seine Gattin drei bis vier Monate lang in Hauptrollen auftreten zu lassen. Seyler wird auf 6 Jahre als Direktor des Mannheimer Theaters engagiert mit einem Gehalt von 1200 fl., seiner Gattin werden 1000 fl. ausgesetzt. Der Plan einer Theaterschule wird wieder aufgenommen, denn Seyler macht sich in diesem Kontrakt verbindlich, „der zu errichtenden Theaterschule für junge Mannheimer gute Subjekte bestmöglichst und thätigst vorzustehen."

Seylers Repertoire gewann durch Dalbergs Einwirkung an Wert und Planmäßigkeit. Die Zahl deutscher Originalstücke wuchs, von Shakespeare wurde Hamlet (in Schröders Bearbeitung) und Macbeth (in Wagners Bearbeitung) aufgeführt. Ein reges litterarisches Leben herrschte in Mannheim. „Alles ist hier in Bewegung — berichtet eine Mannheimer Korrespondenz im April 1778[1] — man schreibt Schauspiele über Schauspiele. Ich will Ihnen davon nur folgende anführen: Walwais und Adelaide, ein Originalschauspiel von unserm hiesigen Oberstilberkämmerling, Herrn von Dalberg,[2] sodann eine Übersetzung des (Rousseauschen) Pygmalion vom Herrn von Gemmingen.*) Was sagen Sie dazu, daß unsre Cavaliers so hübsch fleißig sind? Sie wollen ersteres auch selbst auf dem Komödientheater öffentlich aufführen. Die Personen werden sein: S. Durchl. Prinz Wilhelm (von Zweibrücken-Birkenfeld), Herr von Dalberg, von Gemmingen, von Hacke, von Berlichingen, Graf Portia, und die Frau von Dalberg will die Adelaide machen.**) Der Hofgerichtsrat Mayer hat ein Schauspiel gemacht, das in des Götz von Berlichingen Geschmack sein soll, der Sturm von Boxberg genannt.[3] Der Sprachmeister Eckert hat eine Farce: Jost von Bremen verfertigt, welche sich zwar lesen läßt, aber auf der Bühne Langeweile macht. Herr Babo hat ein Stück unter dem Titel: das Winterquartier in Amerika geliefert. Von Schwans Arbeiten nenne ich Ihnen nur sein Singspiel Azakia, worin er eine Geschichte aus seinem „Unsichtbaren", einer moralischen Wochenschrift zu Grunde gelegt hat.[4] Nun muß ich Ihnen noch sagen, daß der Herr von Dalberg, bereits wieder eine Oper in der Arbeit hat, die den Titel führt: Cora und aus Marmontels Incas[5] genommen ist... Herr Vogler hat den Kaufmann von Smyrna neu komponiert. Die Rolle vom Kaled ist ihm unverbesserlich geraten, das sagen selbst seine Feinde, die andern Arien sind aber alle zu schwer und schicken sich eher für eine große Oper."

Diese dramatische Fruchtbarkeit reizte Wielands Spott, er redet von der Komödien- und Tragödienfabrik der Abderiten. Seine Abderiten finden alle die neuen Stücke, von denen ihre Stadt überflutet wird, gut und schön. Es gehört in Abdera zum guten Ton, daß jedes vornehme Haus wenigstens mit einem Sohne, Neffen, Schwager oder Vetter

*) Seine Bearbeitung des Diderotschen Hausvaters machte bald darauf großes Aufsehen.

**) Diese Vorstellung erfolgte zu Ostern und hatte großen Erfolg. Am 28. Februar 1778 hatte dieselbe Gesellschaft zwei französische Stücke aufgeführt: Melanide von Nivelle de la Chaussée und Heureusement von Rochon de la Chabannes.

prangen konnte, der die Nationalbühne mit einem Werk seiner dramatischen Muse, und sei es nur ein Singspielchen, bereicherte. „Noch vor zwanzig Jahren, sagen die Abderiten, hatten wir kaum zwei oder drei Poeten, von denen, außer etwa an Geburtstagen oder Hochzeiten, kein Mensch Notiz nahm. Jetzt seit den zehn bis zwölf Jahren, daß wir ein eigenes Theater haben, können wir schon über 600 Stücke, groß und klein in einander gerechnet aufweisen, die alle auf abderitischem Grund und Boden gewachsen sind."

Mit der gastierenden Seylerschen Truppe war dem theatralischen Bedürfnis der von dem Hofe verlassenen und von allen Vorteilen der Hofhaltung entblößten Stadt nicht gedient. Dalbergs Bemühungen gelang es, die Begründung eines ständigen, vom Hof subventionierten Theaters zu erlangen, dessen Aufgabe nicht nur geistige Anregung für das Publikum Mannheims und der Nachbarstädte sein sollte, sondern das auch den nationalökonomischen Zweck hatte, zur Entschädigung der Mannheimer Einwohnerschaft als „Nahrungsbeihilfe" zu dienen. Dalberg gewann für diese neue Bühne, deren Eröffnungstag der 7. Oktober 1779 war, unter Mithilfe Seylers, der noch kurze Zeit Direktor des Nationaltheaters blieb, eine Reihe vorzüglicher Kräfte, unter denen Iffland, Beil, Beck und Boek einen weit über die Grenzen der Pfalz reichenden bedeutenden Ruhm errangen, und erhob im Zusammenwirken mit ihnen die Mannheimer Bühne zu hoher Blüte.

Mit dem Jahr 1779 beginnt also eine neue Periode der Mannheimer Theatergeschichte, eine Periode, die wegen ihrer Verdienste um Schillers Jugenddramen und wegen der schauspielerischen Leistungen der Mitglieder, die Dalberg zu gewinnen und zu bilden wußte, viel früher bekannt und durchforscht worden ist, als die Periode, deren Darstellung sich dieses Werk zur Aufgabe gemacht hat.

13.

Deutsche Opern.

Im Jahre 1775 waren die deutschnationalen Kunsttendenzen in der Pfalz so weit vorgedrungen, daß man an die Aufführung einer deutschen Oper denken konnte. Bei den vielen Vorurteilen, die von Seiten des Personals wie des Publikums dagegen geltend gemacht wurden, war es immerhin noch ein Wagnis, als in diesem Jahr die „Alceste" von Wieland und Schweitzer auf der kurpfälzischen Opernbühne erschien.

Schon ein Jahrhundert früher war in Hamburg der Versuch einer deutschen Oper gemacht worden; aber dieser Versuch mißglückte, das Hamburger Opernunternehmen mußte sich dem Geschmack der Menge anbequemen, die den ausländischen Produkten den Vorzug gab. Auch an anderen Orten hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts die deutsche Oper festen Fuß zu fassen versucht, so in Stuttgart, wohin die italienische Oper erst verhältnismäßig spät gelangte, und am markgräflich badischen Hofe in Durlach, wo 1684 „Der sich selbst besiegende Scipio" aufgeführt wurde.

Die Alceste war also nicht die erste deutsche Oper, denn ihr gingen auch zahlreiche deutsche Singspiele, besonders von Joh. Adam Hiller, voraus, aber sie kann doch als das erste deutsche Werk ernsten und großen Stils bezeichnet werden, das an der Schwelle einer neuen Entwicklungsphase der deutschen Opernmusik steht.

Weimar brachte die Alceste im Mai 1773 zuerst auf die Bühne, Mannheim folgte. Die kurze, aber sehr bemerkenswerte Periode der deutschen Opernaufführungen am Mannheimer Hofe begann. Es war eine auf Mozart vorbereitende Übergangszeit mehr episodischen und symptomatischen Charakters als wirklich folgenreicher Einwirkung.

Die Vorbedingungen dieses in der Kunstwelt Aufsehen erregenden nationalen Umschwungs sind in den vorigen Abschnitten ausführlich dargestellt worden.

Der Stoff, den Wieland in der Alceste bearbeitete, erschien nicht zum erstenmal in der Opernlitteratur. Lully, Händel („Admeto") und Gluck hatten ihn vor Schweitzer benutzt. Wieland stand seinem Werke bezüglich des Erfolges anfangs sehr skeptisch gegenüber, obwohl er sehr eingebildet auf seine Dichtung war. „Beinahe erstaune ich, schrieb er, eine Oper in deutscher Zunge, in der Sprache, worin Kaiser Karl V. nur mit seinem Pferde sprechen wollte, von einem Deutschen gesetzt, von Deutschen gesungen — was kann man gutes davon erwarten!" Das hinderte ihn aber nicht, in seinem deutschen Merkur kräftig Reklame für sein Werk zu machen. Die Behandlung des Stoffes und die Beweihräucherung im Merkur von 1773 rief bekanntlich Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland" hervor.

Karl Augusts Mutter, die Herzogin-Regentin Anna Amalia von Sachsen-Weimar, hatte das Werk angeregt, der bei der Seylerschen Gesellschaft angestellte Musikdirektor Anton Schweitzer schrieb die Musik dazu.[1] Dramatische Spannung fehlt der Dichtung ebensosehr wie der Musik. Die höchst einfache Geschichte von Alceste, die sich für ihren todkranken Gemahl Admet den Todesgöttern weiht und ihn dadurch rettet, ist auf fünf Akte ausgedehnt. Der langstielig trockenen Ouvertüre, die aus einer von zwei kurzen Gravesätzen eingeschlossenen Fuge besteht, folgt eine lange Klagescene der Alceste. Parthenia, die Schwester Admets, verkündet ihr den Spruch des delphischen Orakels, wonach ihr Gemahl Admet erst dann wieder genesen wird, wenn sich jemand freiwillig den Todesgöttern weiht. Alcestes Entschluß steht sofort fest. Sie will dieses Opfer bringen. In einer energisch und pathetisch gehaltenen Arie „Ihr Götter der Hölle" giebt sie ihren Entschluß kund. Sie fühlt hier schon des Todes Nähe, besitzt aber noch die Kraft, den ganzen zweiten Akt hindurch weiterzusingen. Den zweiten Akt eröffnet Admet (Tenorpartie), der, noch bevor Alcestes Tod eingetreten ist, sich wieder gesund fühlt und in einer längeren Arie des wiedererlangten Lebens Wonne preist. Parthenia verkündet ihm Alcestes Entschluß. Ein kurzes Terzett folgt, in welchem Alceste den zusammengehenden Stimmen Admets und Parthenias gegenübergestellt ist. Admet sucht sie von ihrem Entschluß abzubringen, aber Alceste nimmt in einer rührenden Arie „Weine nicht" von ihm und ihren Kindern Abschied und stirbt, während Parthenia mit einer effektvollen Koloraturarie einen dankbaren Aktschluß herbeiführt. Im dritten

Akt erscheint Herkules (Baßpartie) und singt ein tändelndes Arienſolo an die Tugend, für die er weicher Ruhe entsagt, deren Namen er auf seiner Stirn trägt und für die er alles wagt. Parthenia macht wieder die Botin, sie teilt ihm mit, was geschehen ist, und schildert ihm in einer Arie „Er flucht dem Tageslicht" Admets Schmerz. Herkules beschließt, Alceste den Mächten des Orkus zu entreißen, und versichert Admet in einer stark verzierten Bravourarie, daß er sein Versprechen halten werde. Im vierten Akt steht die Handlung völlig still. Parthenia beginnt mit einer Koloraturarie allgemeinen Inhalts: „O der ist nicht vom Schicksal ganz verlassen, dem in der Not ein Freund zum Trost erscheint" (con violino obligato). Für Admet folgt nach einem ausdrucksvollen obligaten Recitativ eine dankbare Verzweiflungsscene. Ein kurzes Duett zwischen Parthenia und Admet, in welchem Parthenia ihrem Bruder vergeblich Trost einzureden versucht, schließt den Akt ab. Der fünfte Akt bringt die vielgerühmte nächtliche Totenopferscene, wo zu den Stimmen Admets und der Parthenia ein vierstimmiger Chor tritt — die einzige Stelle in der ganzen Oper, wo der Chor zur Verwendung kommt. Mittlerweile hat Herkules seine Rettungsthat vollbracht, aber die Wiedervereinigung der Gatten wird noch aufgehalten, indem Herkules den Admet ganz unnötigerweise in Harnisch bringt. Herkules giebt vor, er habe für Alceste einen Ersatz gefunden: „Die liebenswürdigste der Töchter Gräciens begleitet meine Schritte". Das giebt Admet Gelegenheit, in einer großen Arie: „Ihr sollt' ich untreu werden" seine treue Liebe zu Alceste zu beweisen. Da erscheint die von Herkules dem Totenreich entführte Alceste wieder, ein rührendes Wiedersehen folgt, und in einem kurzen Schlußgesang vereinigen sich die vier Stimmen zu einer Lobpreisung der Götter.

Text und Musik dieser Oper erschienen in mehreren Auflagen. Die Komposition Schweitzers hat weite Verbreitung gefunden durch einen 1774 bei Schwickert in Leipzig erschienenen Auszug, der die Singstimmen einschließlich der Recitative enthält und hinsichtlich der Orchesterstimmen mehr bietet als ein gewöhnlicher Klavierauszug, aber weniger als die vollständige Partitur.

Von der opera seria unterscheidet sich die Alceste durch eine fast absichtliche Einfachheit. Keiner der fünf Akte giebt Gelegenheit zu irgend welcher dekorativen Prachtentfaltung, oder zu irgend welcher scenischen Massenwirkung. Vier Personen füllen diese fünf Akte mit ihren Recitativen und Arien aus. Die Handlung ist sehr ärmlich, auch die Schweitzersche Musik konnte mit allen ihren Sentimentalitäten diese Dürftigkeit nicht bedecken. Wieland war von Schweitzers

Komposition ganz begeistert, er stellte sie über Glucks Alceste, und viele enthusiastische Lobredner schlossen sich diesem Urteil an. Wer danach ein Werk von neuem, wirklich großartigem Gehalt erwartet, ist enttäuscht, wenn er einen Einblick in die Schweitzersche Musik gethan hat. Was darin wirkungsvoll gelungen ist, folgt italienischen Vorbildern, und was als deutsche Zuthat erscheint, berührt trocken und akademisch. Das Ganze ist trotz vieler Detailnuancen und Detailkontraste zu ausschließlich auf einen Ton gestimmt, nämlich den der Klage, Trauer und Verzweiflung, um unser Interesse wachhalten zu können. Von einem dramatischen Fortschreiten des Werkes ist kaum die Rede. Es schwelgt in edlen und großen Empfindungen, wie es das Zeitalter liebte. Mancherlei stimmungsvolle Einzelheiten sind darin, wie z. B.: die düstere Totenopferscene oder das kurze Orchesterzwischenspiel im fünften Akt bei Alcestes Worten „Elysium umschwebt mich noch", aber im großen Ganzen ist die Zeit nicht anzuklagen, die längst über Schweitzers Alceste hinweggeschritten ist und sie in ihrem Todesschlummer nicht gestört, ihr auch keinen Herkules geschickt hat, der sie wieder dem Orkus entführte.

Mozart hielt von der Schweitzerschen Alceste nicht sonderlich viel. „Nun wird zu München die traurige Alceste vom Schweitzer aufgeführt, schreibt er am 18. Dezember 1778, das Beste nebst einigen Anfängen, Mittelpassagen und Schlüssen einiger Arien ist der Anfang des Recitativs „O Jugendzeit" (im 4. Akt), und dies hat erst der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig (der die Rolle des Admet spielt) punktiert und dadurch die wahre Expression hineingebracht. Das schlechteste aber (neben dem stärksten Teil der Oper) ist gewiß die Ouverture." Schubart äußerte sich dagegen in seiner Selbstbiographie sehr günstig über das Werk. Ein Mannheimer Beurteiler wirft der Oper in Schubarts Teutscher Chronik[1] vor, die Arien der Alceste folgten zu schnell aufeinander. Alceste werde dadurch so ermüdet, daß sie wirklich an der „Lungensucht" sterben müsse. Außerdem sei die Begleitung der Arien viel zu stark und zu voll, die besten Stimmen der Sänger und Sängerinnen müßten rettungslos in diesem Meer „ersäufen". Man war von der italienischen Oper her gewöhnt, daß die Arien mit diskretester Reserve begleitet wurden, darum fiel es sofort auf, als Schweitzer einen kleinen Anlauf zu ausdrucksvollerer Behandlung des Orchesters in den Arien nahm. Denselben Vorwurf hat man hundert Jahre später Richard Wagner gemacht.

Die erste Aufführung der Alceste hatte am 28. Mai 1773 im Theater des Weimarschen Schlosses durch die Seylersche Truppe stattgefunden.

Der Erfolg war groß; Dichter und Komponist waren entzückt über die beifällige Aufnahme ihres gemeinschaftlichen Werkes. Fremde von erstem Rang und zuverlässigem Urteil, welche in England, Frankreich und Italien die bedeutendsten Aufführungen gesehen — schreibt Wieland an Frau von La Roche — seien beinahe außer sich vor Verwunderung gewesen, in Weimar so etwas zu hören. Auch die Aufführung am kurpfälzischen Hofe, die etwas über 2 Jahre später erfolgte, fand ungeteilten Beifall. Die Besetzung war zweifellos besser als die in Weimar. Barbara Straßer sang die Alceste, für die Danzi war die reich kolorierte Partie der Parthenia wie geschaffen, Hartig sang den Admet, und Fischer konnte in der Baßpartie des Herkules glänzen. Die ersten Aufführungen fanden nicht in Mannheim statt, sondern in Schwetzingen während der Sommercampagne am 13. und 20. August 1775. Doch wurde die Alceste noch im November desselben Jahres in das Mannheimer Opernhaus zugelassen und am 5. Nov. 1776 als Galaoper zum Namensfest des Kurfürsten wiederholt.*)

Die Besetzung der Titelrolle ist beachtenswert. Sie hätte eigentlich der Wendling gebührt; daß man sie der Straßer übertrug, scheint dafür zu sprechen, daß man der Aufführung zuerst nur sekundäre Bedeutung beilegte. Aber der Erfolg überstieg alle Erwartungen. Dem deutschen Merkur wurde aus Schwetzingen berichtet, der große Beifall, den die Alceste gefunden, habe in vielen, wenn nicht den meisten Zuhörern den Wunsch erregt, deutsche Singspiele dieser Art über die ausländischen die Oberhand gewinnen zu sehen. In einem Bericht in Schubarts Teutscher Chronik über die Schwetzinger Aufführung[1] wird den Sängern und dem Orchester hohes Lob gespendet. „Es war der Triumph der deutschen Musen, wie sich Herr Prof. Klein ausdrückt, der eine sehr heiße vaterländische Beschreibung in die Zeitungen eingerückt hat." Der Referent schließt: „Inzwischen ärgert's mich doch, daß man einen solchen Lärmen macht, wenn unsere deutsche Fürsten gnädigst geruhen, ein Produkt von zwei so vortrefflichen Köpfen wie Wieland und Schweitzer sind, anzuhören. Wär's nicht lächerlich, wenn ein Italiener es im Parenthyrsus verkündigte, wenn man in Neapel, Florenz, Rom, Venedig eine Oper von Metastasio und Sacchini anhören will und ihr Beifall zuklatscht?"

Im Januar 1777 folgte als zweite deutsche Oper in Mannheim der „Günther von Schwarzburg", gedichtet von Anton Klein, komponiert von Ignaz Holzbauer. Die Wahl des Stoffes zu Günther

*) Auch im Mannheimer Nationaltheater wurde die Alceste aufgeführt: 1781 fünfmal.

von Schwarzburg war eine weitere bemerkenswerte und von den Zeitgenossen hochgepriesene That der Emancipation von der herrschenden Mode des italienischen Geschmacks. Klein wirft den deutschen Textdichtern seiner Zeit in der Vorrede zu seiner Dichtung vor, daß sie die Schätze der Geschichte ihres eigenen Volkes übersehen, deren Boden so reich an Helden sei. „Ist uns die Asche Roms und Athens allein kostbar und verehrungswürdig?" fragt er und fügt mit Recht die ironische Bemerkung hinzu: „Sind dies auch noch Römer und Griechen, die auf unsern Schaubühnen erscheinen, oder hören wir nur ihren Namen nennen? Wir werfen unsere Augen auf fremde Tugendmuster, die vielleicht niemals gewesen sind (dieser Hieb gilt den mythologischen Opernhelden) und sehen nicht, was in unserm Schoße ist."

Noch in anderer Hinsicht fällt diese Operndichtung auf. Denn sie stellte auf die Opernbühne, auf der man außer den komischen Figuren der opera buffa bisher fast nur antike und mythologische Helden gesehen hatte, neben die Gestalten aus der nationalen Geschichte zwei Angehörige des Wittelsbachischen Herrscherhauses, den Pfalzgrafen Rudolf und seine Tochter Anna. Daß diese beiden Personen bei der textlichen und musikalischen Ausgestaltung des Werkes nicht nur im sympathischsten Lichte erscheinen, sondern auch fortwährend im Vordergrund stehen mußten, verstand sich von selbst.

Der Inhalt dieser Oper war also neu, die Form dagegen blieb an dem altgewohnten Geschmacke haften. Auch der Führung der Handlung klebt noch mancher Überrest der italienischen opera seria an, manche der bekannten konventionellen Züge derselben herrschen vor in der Charakteristik der Personen; das gilt von Karl, von Günther und in erster Linie von Asberta.

Im Mittelpunkt der Operndichtung Kleins steht die Kaiserwahl Günthers von Schwarzburg und seine Gegnerschaft zu Karl von Böhmen, seinem Nebenbuhler im Besitz der Krone. Von seinem Helden Günther spricht Klein mit wahrer Begeisterung. „Er hatte keine Welt, keine Länder erobert, aber er hatte den Mut eines Eroberers und das Herz eines Menschenfreundes. Er war die Stütze sinkender Länder (?), der Schrecken mächtiger Ruhestörer und das Schwert der Rechteverteidiger. Das Vaterland war sein erster Gegenstand. Aus Vaterlandsliebe nimmt er eine Krone an und legt sie wieder aus Vaterlandsliebe ab." Mit diesem scheinbar patriotischen Großmutsakt des sterbenden Günther schließt die Oper und man gedenkt dabei unwillkürlich an Metastasio, dessen meiste Operndichtungen ja auch in eitel Großmut und Versöhnung ausklingen.

Der Günther der Oper verdankt seine Wahl besonders der Stimme des Pfalzgrafen Rudolf, und thatsächlich ist auch der Günther der Geschichte der Kronprätendent der bairisch-pfälzischen Partei gewesen. Keinerlei sichere Aufklärung hat die Geschichtsforschung bisher für die plötzliche Vermählung Annas, der einzigen Tochter Rudolfs, — es ist Pfalzgraf Rudolf II. — mit Günthers Gegner Karl von Böhmen gefunden, die wenige Wochen nach der im Januar 1349 vollzogenen Wahl Günthers stattfand und wohl eine Folge schneller Sinnesänderung des Pfalzgrafen war, der seinen Vorteil mehr bei dem mächtigen Luxemburgergeschlecht zu finden hoffte. Ein derartiges Motiv durfte Klein natürlich nicht durchblicken lassen, bei ihm hält Rudolf treu zu Günther und tritt der rührenden Liebe seiner Tochter zu Karl als liebevoller Vater nicht hindernd in den Weg.

Die eingehende Besprechung dieser Oper, die wir uns im Hinblick auf ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper nicht versagen wollen, wird zu diesen vorläufigen Bemerkungen noch manches Detail hinzufügen.

„Der Text macht uns zwar nicht viel Ehre", meinte der Minister von Hompesch,[1] „es sind viele Sprachschnitzer darin, doch die Komposition der Musik von Holzbauer ist ganz vortrefflich geraten. Es herrscht nicht der italienische, auch nicht der französische Geschmack darin; er hat wahre deutsche, originelle Gedanken angebracht, die ihm bei Kennern Ehre machen werden". Die Mängel des Textbuchs liegen nicht allein auf dem sprachlichen Gebiet; das Ganze ist gewiß recht gut gemeint gewesen und von wirklicher nationaler Begeisterung diktiert worden, aber es ist überaus breitspurig in der Anlage und trotz aller Bemühung Kleins, dramatisch wirksam zu schreiben, frostig und zerfahren. Nichts destoweniger spendeten die meisten zeitgenössischen Beurteiler dieser Dichtung hohes Lob, am rückhaltlosesten der Dichter selbst, der es nicht begreifen konnte, daß ein solches Werk nach kurzer Lebensdauer für immer in den Strom der Vergessenheit versinken mußte. Aber auch an tadelnden Stimmen fehlte es nicht, die den zahlreichen Mängeln dieses Textbuchs zu Leibe rückten und ihm mit Recht die Hauptschuld daran zuwiesen, daß Holzbauers Musik so bald wieder von den Opernbühnen verschwand.[2] Der Günther von Schwarzburg war trotz mancher Schönheiten und mancher Verdienste kein echtes, einheitliches Kunstwerk, das den Wandel des Geschmacks, den Wechsel der Zeiten zu überdauern vermochte. Auf die zeitgenössische Produktion hat er nicht mit dem erwarteten Nachdruck einzuwirken vermocht, der Einfluß seiner nationalisierenden Tendenzen war nur vorübergehend

und kaum bemerkbar. Er machte Front gegen die herrschende Mode, aber er selbst war dieser Mode noch unterthan. Ebenso wie Kleins Dichtung, so konnte sich auch Holzbauers Musik nicht von den mächtigen Reminiscenzen an die opera seria frei machen. Es fehlte dem Werk hauptsächlich wegen seiner textlichen Grundlage die Lebenskraft, die es über seine Zeit und deren Geschmack hinaus hätte erhalten können. Diese Personen sind voll von dem Geiste des 18. Jahrhunderts; wenn sie reden oder handeln, kommt der Zopf zum Vorschein. Dies Libretto ist im vollen Sinne überlebt und wird niemals wieder eine Wiederbelebung möglich machen, was wegen mancher Partien der Holzbauerschen Musik bedauert werden muß. Holzbauers Musik ist lange nicht so veraltet, wie Kleins Text; zwar blickt auch bei ihr hin und wieder der Zopf hervor, sei es in den Koloraturen seiner Arien oder in den langstieligen und langweiligen Secco-Recitativen, aber sie enthält in ihrer warm empfundenen und erfindungsreichen Tonsprache, die über den Verdacht kapellmeisterlicher Trockenheit erhaben ist, so viel Schönes und Allgemeingültiges, daß sie in vielen Teilen bezüglich ihrer Wirkungsfähigkeit nicht an die Zeit ihrer Entstehung gebunden ist.[1] Sie trägt die Signatur einfacher Behaglichkeit und ergeht sich mit Vorliebe in weichen, breit getragenen Melodien, ohne jedoch an geeigneter Stelle auf kräftige dramatische Accente zu verzichten. Sie leidet unter der Langatmigkeit des Textes, und obwohl Holzbauer kräftige Striche in Kleins Dichtung angebracht hat, ist seine Musik als Ganzes betrachtet nicht von dem Vorwurf langatmiger Breite freizusprechen. Deutschheit mit welscher Anmut koloriert — rühmt Schubart der Holzbauerschen Musik nach. Sie kann sich trotz ihres Strebens nach nationalem Ausdruck der Abhängigkeit vom italienischen Stil nicht entledigen. Zeitgenössische Beurteiler rühmten ihr nach, daß sie mit kraftvoller dramatischer Leidenschaft weiche lyrische Empfindung vereinige und daß sie unter Verzicht auf „harte" und „bittere" Dissonanzen edle, einfache Melodien bevorzuge.[2] Mozart, der die Oper während seines Mannheimer Aufenthalts hörte, schreibt in seinem Brief vom 16. November 1777, die Musik zum Günther sei sehr schön, am meisten wundere ihn, daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist habe, und es sei nicht zu glauben, was in seiner Musik für Feuer sei.

Die handelnden Personen der Oper sind folgende: Günther, Fürst zu Schwarzburg (Herr Raaff), Rudolf, Pfalzgraf und Kurfürst (Herr Fischer), Anna, dessen Tochter (Mlle. Danzi), Asberta, verwittibte Königin von Böhmen, die Mutter Karls (Mlle. Straßer), Karl, König in Böhmen (Herr Hartig). Dazu kommen Chöre der Ritter, Soldaten

und des Volks. Die Chöre nehmen nur einen sehr bescheidenen Platz in der Komposition ein; die solistischen Nummern stehen fast fortwährend im Vordergrunde. Die Aneinanderreihung wirksamer und dankbarer Arien ist auch hier die Regel. Ein großangelegtes Finale würden wir vergebens suchen; die wenigen Ensemblenummern: ein Duett, ein Terzett, ein paar Chorscenen und die auffallend kurz gehaltene Schlußscene treten hinter der Überzahl der Arien und Recitative völlig zurück. Was die Solopartien betrifft, so ist der Günther und der Karl für Tenor geschrieben, der Rudolf für Baß, die Pfalzgräfin für hohen Sopran und die Asberta ebenfalls für Sopran; es ist eine anstrengende dramatische Partie, die neben beträchtlicher Höhe noch eine ausgiebige tiefe Lage erfordert.

Holzbauer ließ die Partitur seiner Oper auf eigene Kosten in der „kurf. privilegierten Notenfabrique von Johann Michael Götz in Mannheim" stechen und das umfangreiche Opus (317 Seiten) zum Preis von 11 rheinischen Gulden in den Handel bringen. Er widmete es seinem Fürsten Karl Theodor, „dem Durchlauchtigsten Gönner der Tonkunst, unter dessen erhabenem Schutze die pfälzische Bühne zum erstenmal einen deutschen Helden besang".

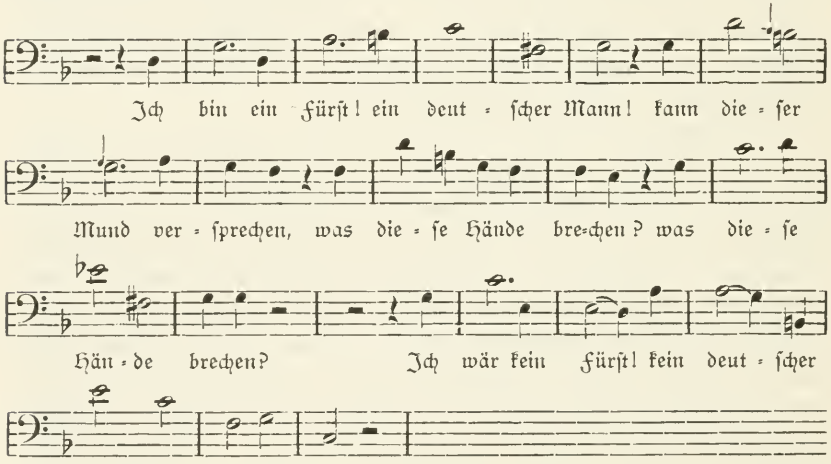
Die Ouvertüre, die sowohl den kriegerischen Charakter des Stückes, als seinen lyrischen Stimmungsgehalt vorbereitet, aber im allgemeinen nicht über eine gewisse konventionelle Stufe hinausragt, leitet direkt zur ersten Scene über. Die Bühne stellt einen Saal des pfalzgräflichen Palastes in Frankfurt dar, wo sich Rudolf mit seiner Tochter und mit Asberta, der Mutter Karls, aufhält, um der Kaiserkrönung beizuwohnen. Die Pfalzgräfin ist allein, sie glaubt sich von ihrem geliebten Karl gerissen, dem ihr Vater nicht seine Stimme giebt, dem er die Kaiserkrone entwindet. Sie beklagt ihr trauriges Loos in einem ausdrucksvollen Recitativo obligato, das dann übergeht in ein zu seiner Zeit berühmtes Arioso „Ihr Rosenstunden . . . ihr seid verschwunden". Bereits diese erste Gesangsnummer zeichnet sich durch schöne Erfindung aus und erzielt mit einfachen Mitteln eine vornehme Wirkung. Mlle. Danzi entzückte durch den Vortrag dieses Arioso alle ihre Hörer, besonders aber den Textdichter, der ihr darauf hin sogleich in poetischer Form dankte.[1] „Gleich das erste Recitativ der Anna — heißt es in einem Mannheimer Brief vom Januar 1777[2] — ist so herzeingreifend — und was kann süßer, rührender und phantasiereicher sein als die erste Arie: Ihr Rosenstunden. . . . . Nehmen Sie mirs nicht übel, daß ich Ihnen die Arie ganz herschreibe. . . . . Als ich sie von einer Danzi singen hörte, so glaubte ich in die Arme eines Jünglings

zu eilen, der schöner ist als der Frühling, und darin — alle Seligkeiten dieser Erde zu genießen. . . .“*)

Asberta tritt zur Pfalzgräfin und verkündet ihr, daß Hoffnung für ihre Vereinigung mit Karl vorhanden sei, da ihr Vater darein einwilligen werde. Rudolf naht; sein Entschluß steht fest, wie er Asberta mitteilt:

Es ist beschlossen: dem, so meine Tochter
Ihr Herz geschenkt, dem geb ich ihre Hand,
Dein Sohn ist ihr Gemahl.

Asberta will ihn auch bezüglich der Wahl für Karl umstimmen, aber er bleibt fest, Günther hat sein Wort. Hier schließt sich Rudolfs erste wirkungsvolle Baßarie an, in der sich mit offenkundiger Tendenz Rudolfs patriotische Gesinnung kundgiebt: „Mein Wort gleicht nicht dem Laube der Äste u. s. w. Ich bin ein Fürst, ein deutscher Mann.“ Wir lassen einen Teil der ebenso ausdrucks- als wirkungsvoll behandelten Singstimme hier folgen:



Asberta bleibt allein zurück, empört über Rudolfs Unbeugsamkeit. Ihre Herrschsucht kennt keine Grenzen; sie begehrt für ihren Sohn Karl die Krone, um durch ihn herrschen zu können.

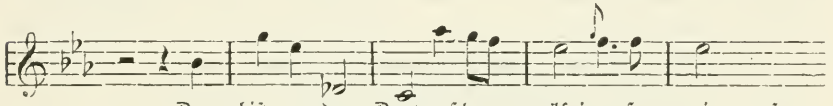
Ihr kleinen Seelen!
Für die ich Scepter sammle,
Ihr seid nur Stufen mir
Zum Gipfel, wo ich stehn
Und herrschen werde u. s. w.

*) Mozart hörte in dieser Rolle im Herbst 1777 statt der beurlaubten Danzi Mad. Elisabeth Wendling, der die Arien der Anna zu hoch lagen.

In einem kraftvoll durchgeführten, dramatischen Recitativo obligato, dem es nur an der letzten Steigerung mangelt, spricht sie diese „welt-umfassenden Gedanken" aus. Sie beschließt, Günther durch persönliches Zureden zum Verzicht zu bewegen, und eröffnet der zurückkehrenden Pfalzgräfin die Aussicht baldigen Siegs.

Dein Haupt wird heut die Kaiserkrone schmücken,
Asberta will's! und sie — sie weichet nicht . . . .
Ich winke: du bist es — der Deutschen Kaiserin!"

Der ziemlich matte erste Teil dieser Arie kann dem Charakter Asbertas wenig angemessen erscheinen, besser ist der darauf folgende Allegrosatz gelungen: „Es stürmen Flammen u. s. w.", in welchem sich kräftigeres dramatisches Leben in der Führung der Singstimme und auch in der Begleitung kundgiebt. Gegen Ende der Arie kommt auf dem Wort „Deutschen" eine Koloratur, die durch 11 Takte hindurch läuft und bis zum hohen c aufsteigt, nachdem eben vorher bei der Stelle



auch das eingestrichene des und c erforderlich gewesen war.

Die Pfalzgräfin spricht in einem längeren Recitativ-Monolog ihre Freude über die glückliche Wendung ihres Geschickes aus, die sich noch steigert, als sie einem Briefe das baldige Nahen des Geliebten entnimmt. Hier war dem Komponisten Veranlassung gegeben, der Darstellerin dieser Rolle eine dankbare Arie zu verschaffen; Holzbauer that es in der großen B-dur-Arie: „Der glänzende Himmel war finstere Wüste u. s. w.", in der eine obligate Solo-Oboe mit der Sängerin in brillanten Koloraturen förmlich wetteifert. Hierin war somit zugleich einem der vortrefflichen Oboisten des Mannheimer Orchesters, Friedrich Ramm oder Ludwig Lebrün, dem späteren Gatten der Danzi, Gelegenheit zu solistischem Hervortreten gegeben. Die Sopranoloraturen gehen mehrmals bis zum dreigestrichenen f und sind offenbar für die Stimme der Danzi von vornherein berechnet. Rudolf kommt; er erwartet Günther, den er auch bald darauf durch die Halle schreiten sieht:

Siehst du den Adlerblick,
Voll Seelenadel jeden Zug des Angesichts?
Dies ist der Mann, dem ich mein Wort gab;
Und mich gereut es nicht!

Günther dankt Rudolf für seinen Beistand und hält dann in einem groß angelegten Recitativo obligato eine Art Programmrede. Er

will dem zerrissenen Vaterlande Retter und Friedebringer sein. Hier mischt sich Asberta ein; sie stellt Günther vor, daß er dem Frieden zuliebe ein Opfer bringen müsse, nämlich die Krone. Günther ist über diese naive Zumutung mit Recht „etwas verdrießlich": „Du scherzest, Fürstin!" Asberta beharrt auf ihrer Forderung und verlangt die Krone für Karl, dem Rom sie bestimmt habe.*) Günther in seinem Edelmut geht soweit, daß er erklärt:

Denkt Karl nicht auf den Raub
Der deutschen Freiheit, und ist Edelmut
Für unser Wohl in seiner Brust,
Hört er der Fürsten und der Ritter Stimme,
So sei sein Name: Haupt der Deutschen
Und König und Vater!

Vorher hat auch ihm der Komponist eine sehr wirksame Arie zugewiesen, worin Günthers Friedensgedanken verherrlicht werden sollen: „Schönster Sohn des Himmels! Holder Frieden u. s. w." (C-dur Alla breve). Bemerkenswerter als der Hauptsatz ist der Mittelsatz, der dem Text entsprechend:

„Mein Schwert empöret sich an meiner Seite!
Ihm ruft der Sieg! Der Schlachten Donnerwetter knallt!
Ich sehe, deutsche Helden, euch im Streite,
Wie Siegsgeschrei vom hohen Felsen widerhallt!"

bewegter und kräftiger gehalten ist.

Für Asberta gilt es Herrschaft oder Tod. Bei den schwarzen Mächten der Hölle schwört sie, daß heute noch ihr Sohn, „ihres Willens glänzend Werkzeug", den Kaiserthron besteigen solle. „Was ist denn Tugend? Was ist Laster?" fragt sie sich. „Herrschen mit der Gottheit durch Donner, Welterschütterungen: ist Tugend! Im Staub zum Wurm sich krümmen, ist Naturzernichtung, ist Laster!" Diese Gedanken spricht sie in einem durchaus dramatisch gehaltenen obligaten Monolog-Recitativ aus. Plötzlich hört sie Lärm und Feldgeschrei, sie eilt hinaus. Die Bühne verwandelt sich in das Lager Günthers vor den Mauern Frankfurts. Karl stürmt mit seinen Truppen herbei, sie zum Sturm ermutigend: „Besteigt die Mauer, sprengt die Thore." Die Thore öffnen sich, Günther mit seinen Truppen macht einen sieg-

*) Hierauf erwidert Günther folgende Worte, die in einer katholischen Residenz sicherlich auffallen mußten:

„Freundin, spotte nicht der deutschen Fürsten;
Sie hören nicht die Stimme,
Die hinter Alpen donnert
Und ihre Länder stolz verschenkt!
Wir, wir sinds Reich!"

reichen Ausfall und zerstreut Karls Heer. Auf eine musikalische Schilderung dieser Schlacht hat Holzbauer verzichtet. Nur wenige Takte eines kurzen kriegerischen Satzes, der Karls Worte begleitet, sind der Kampfscene auf der Bühne vorbehalten, die sich also mit großer Schnelligkeit zu entwickeln hatte. Es folgt eine kräftig durchgeführte Schlußscene: Günther und Chor (Tenor und Baß), voll Siegesstolz und patriotischer Begeisterung. Hiermit endet der erste Akt.

Im zweiten Akt stellt die Bühne den Garten an Rudolfs Palast vor, wohin sich Karl geflüchtet hat. Im Hintergrund ist der Main und ein Teil von Sachsenhausen. Im Garten ist nach der Vorschrift des Textbuches eine Grotte, worin Bildnisse sind, welche die Geschichte der deutschen Fürstin Thusnelda vorstellen, die sich in einen Strom stürzt, um dem Varus zu entgehen, der sie ihrem Geliebten rauben will. Anna, die Pfalzgräfin, klagt in einem weich empfundenen Recitativo obligato um den verlorenen Geliebten, und auch Karl wird gleich darauf mit einem ebensolchen ausdrucksvollen Recitativ eingeführt. Er bewundert und liebt Günther, den großen Mann, mit dem er einen persönlichen Kampf wagen möchte. Er tritt ein in die Grotte und findet hier sein Bildnis, unter welches die Pfalzgräfin die Worte schrieb: „Für dich allein hab' ich gelebt!" Nun ist er ihrer Liebe sicher und überglücklich über diese Entdeckung. Eine empfindsame Arie „Welch edle Triebe! Sie lebte mir"! schließt sich ungezwungen an. Er findet die Geliebte,*) die aus der Grotte heraustritt, und schließt sie voll überfließender Seligkeit in seine Arme. Da tritt Asberta auf, trennt die Beiden und erinnert Karl, dem sie zuruft: „Die Braut hast du verloren"! an seine gefährliche Lage und an seine Pflicht, Günther mit den Waffen in der Hand Trotz zu bieten.

Asberta vereinigt sich jedoch, bevor sie Karl von Anna endgültig wegführt, mit diesen beiden zu einem Terzett, dem einzigen der Oper. Asberta beginnt: „Bestürm das Lager! Zerreib die Feinde! u. s. w." Diesen mutentflammenden Worten schließt sich Karl voll Siegeszuversicht und Anna voll banger Sorge um das Schicksal des Geliebten an. Eigentümlich ist der technische Mißgriff, daß Dichter und Komponist nach diesem Terzett Karl und Asberta nicht sofort abgehen lassen, da ihnen doch dieses wirkungsvolle Terzett einen glänzenden Abgang verbürgen mußte, sondern daß ihr Abgang erst noch durch ein Seccorecitativ

*) Er hätte sie schon viel früher treffen können, wenn sie nicht ganz unmotiviert abgegangen wäre. Darin ist überhaupt der Günther v. Schw. der italienischen opera seria nah verwandt, daß die Personen kommen und gehen, wie es ihnen gerade einfällt, meist ohne irgendwelche zwingende Motive.

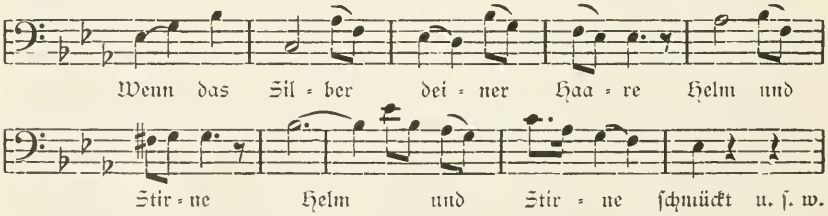
vermittelt wird. Ein ausgedehntes Recitativo obligato leitet zu der nächsten Arie der Pfalzgräfin über: „Wer rettet mich? die Klüfte sausen! Die Wogen brausen! Die Berge schwanken! Die Himmel wanken! Die Donner krachen! Des Abgrunds Rachen verschlinget mich!" Es ist zweifellos die bedeutendste und dankbarste Nummer ihrer Partie. Einem erregten Hauptteil in F-moll ($\frac{4}{4}$ Allegro), folgt ein ruhiger Mittelsatz in As-dur ($\frac{3}{4}$ Larghetto), worin sie in schmerzvolle Klagen über ihre Verlassenheit ausbricht. Dann kommt das Allegro da capo.

In der folgenden Scene zeigt die Bühne einen Platz in Frankfurt. Günther im Krönungsschmuck empfängt die Huldigung der Fürsten, der Edeln und des Volkes. Ein frischer Triumph- oder Krönungsmarsch leitet diese Scene ein, dann folgt ein Chor der Ritter und des Volkes (Sopran, Alt, Tenor und Baß): „Der Kaiser lebe!"

Rudolf redet nun den Kaiser, die Fürsten und das Volk in nachstehender Arie an:

„Wenn das Silber deiner Haare
Helm und Stirne schmückt,
Denk des Frühlings deiner Jahre
Deutschland ward durch ihn beglückt!
Ihr mächtigen Teutonen!
Seht euren Herrscher! Euer Nam ist groß!
Ihr Herrscher auf den Thronen!
Seht euren Führer! Euer Nam ist groß!"

Diese Baßarie ist in gewissem Sinn das Gegenstück zu der ersten Arie Rudolfs im ersten Akt: „Mein Wort gleicht nicht u. s. w." Das Hauptthema des ersten Teils (Andante grazioso in Es-dur) klingt fast wie eine Vorahnung der Zauberflöte; wir setzen den Anfang hierher:



Der zweite Teil (Allegro $\frac{4}{4}$) schließt kräftigere Accente an und bringt die unvermeidliche Brillant-Koloratur, die über 13 Takte läuft und bis zum tiefen Fis hinabsteigt. Günther entwickelt darauf seine hohen Ideen von Völkerbeglückung und Fürstenpflicht. Klein läßt ihn dabei das an Friedrichs d. Gr. bedeutsame Erkenntnis von der Aufgabe

des Regenten, der seines Staates erster Diener sei, gemahnende Wort aussprechen: „Nicht für Fürsten sind die Völker! Fürsten sind für sie!"

Von Völkerheil und Menschenliebe hat dann Günther noch eine Aria concertata mit obligater Flöte und Oboe zu singen, die jedenfalls der Glanz- und Mittelpunkt der gesanglichen Leistung Raaffs war und mit ihren ziemlich verzopften Verzierungen (eine sechzehntaktige Koloratur kommt u. a. vor) hohe Anforderungen an die Gesangstechnik stellt. Auch Asberta erscheint bei der Krönungsfeier und bekommt hier ebenfalls Gelegenheit zu einer Arie (Allegro spirituoso $\frac{4}{4}$ E-dur), in der sie Günther droht: seine Krone wanke, der Siegeslorbeer welke an seiner Stirn, Karl lebe noch, um sich an ihm zu rächen. Es ist eine Koloraturarie, der man keine besonderen Vorzüge nachrühmen kann. Allerdings stand dem Komponisten der Text im Weg, sonst hätte sich hier vielleicht eine bedeutendere Steigerung in der Ausgestaltung der Asbertapartie erzielen lassen. Mit einer Wiederholung des zu Anfang dieser Scene gesungenen Chores und des Krönungsmarsches schließt der zweite Akt.

Wenn der dritte, zunächst in einem Vorsaal bei Rudolf spielende Akt beginnt, hat sich Asberta bereits zu einer vollkommenen italienischen Opernheldin der schlimmsten und gefährlichsten Sorte ausgewachsen. Gefährlich, denn sie ist, wie es bei Metastasio zu geschehen pflegt, aus Herrschsucht und Wut zur Verbrecherin geworden; sie hat Günther Gift beigebracht. Rudolf, der vom „hinreißendsten Schmerz" ergriffen an einem Tische sitzt, hat außer dem nahen Tod seines Freundes Günther noch ein zweites schweres Leid zu ertragen: seine Tochter hat — so wird ihm berichtet — in den Wellen ihren Tod gefunden, nur ihre Kleider hat man der Flut entrissen und dem Vater überbracht. Seinem tiefen Leid giebt Rudolf in einer Arie „Ich bin ein unbeglückter Fürst" (C-moll $\frac{4}{4}$) Ausdruck, die nicht ganz auf der Höhe seiner beiden früheren Arien steht und bei ihrem etwas zopfigen Charakter unserem Empfinden wenig entspricht. Asberta äußert in einem Recitativ ihre rachevergnügte Schadenfreude über den „um Mitleid winselnden" Rudolf. Sie ruft ihm zu: „Noch siehest du die Hälfte deines Jammers nicht, lern' meine Rache fürchten: dies ist nur ein Funke!" Der Schauplatz verändert sich, man sieht eine Gegend bei Frankfurt, Karl kommt mit seinem Heere über den Main, seine Krieger fahren teils in Nachen über, teils schwimmen sie über den Fluß. Es ist der aus dem »Alessandro nell'Indie« und vielen anderen italienischen Opern bekannte Flußübergang mit nachfolgender Schlacht, den Klein auf deutschen Boden übertragen hat. Günthers Lager steht

in Flammen. Karls Heer dringt in die Stadt ein, bringt Häuser und Türme zu Fall, setzt Paläste in Brand und stimmt dabei einen wilden Schlachtgesang an: „Sturm, Sturm, Sturm! Ihr Segel, verdoppelt den Flug u. s. w." (dreistimmiger Chor: 2 Tenöre und Baß.)

Am Ufer des Mains trifft Karl mit einem ihm unbekannten jungen Krieger zusammen, der mit Schild und Spieß bewaffnet ist und den Helm tief ins Gesicht gedrückt hat, um unerkannt zu bleiben. Es ist — Anna, die Pfalzgräfin, die ihrem Geliebten in dieser Verkleidung in den Kampf nachgefolgt ist. Ein zwingender Grund zu dieser sonderbaren und dem sonstigen Wesen Annas, das mehr aufs Weiche und Gefühlvolle als aufs Heldenmütige gerichtet ist, nicht entsprechenden Verkleidung liegt nicht vor. Aber — wir erinnern uns — auch die italienischen Primadonnen lieben es, gerüstet in den Lagern ihrer Geliebten zu erscheinen und für sie zu kämpfen, hinter ihnen durfte die Pfalzgräfin jedenfalls an Mut und Tapferkeit nicht zurückgestellt werden. Sie teilt Karl mit, daß Asberta ihn hintergangen habe, daß Rudolf ihm seine Tochter unverbrüchlich zugesagt habe. Sie bittet Karl, daß sie ihm als Diener folgen dürfe, wohin ihn sein Weg führe. Eine Rondo-Arie der Pfalzgräfin (F-dur $\frac{2}{4}$) die sich hier anschließt „O geliebter Gegenstand", vermag uns ebenso wenig wie sein Text oder wie überhaupt diese ganze unnötige Verzögerung der zum Schlusse eilenden Handlung zu interessieren. Interessant dagegen ist die Verwendung der Klarinette in diesem Rondo, in dem sie stellenweise auch solistisch hervortritt, während ihr von Oboen und Flöten unabhängiger Gebrauch sonst in der ganzen Partitur nicht nachzuweisen ist. Die Orchesterzusammensetzung ist sonst die ganze Oper hindurch bei den Arien ungefähr folgende: Flöten, Oboen, Violinen, Viola, Hörner, Fagott und Baß. Bei den Chören, Märschen u. dgl. treten noch Trompeten und Pauken hinzu. Bei den obligaten Recitativs ist häufig auf die Mitwirkung des einen oder des anderen Instrumentes verzichtet. Violinen und Oboen, daneben hie und da auch die Flöten nehmen die führende Stelle ein, sie gehen sehr häufig mit der Singstimme zusammen.

Noch unerkannt von Karl singt die Pfalzgräfin mit ihm ein Duett, das ziemlich äußerlicher Art ist, außerdem übermäßig in die Länge gezogen und mit Koloraturen überladen ist. Vorher hat Karl in seinem obligaten Recitativ noch eine ansprechende arioso Stelle: „Ich fühle, was kein Sterblicher noch fühlte", die ausdrückliche Hervorhebung verdient, weil sie in interessanter Weise den Übergang des frei behandelten Recitativs zur Melodie zeigt.

Die letzte Scene spielt an Günthers Sterbelager in Günthers Palast. Der Komponist mußte hier starke Streichungen im Libretto vornehmen, um mit Recitativen, die schon einen genügend großen Raum einnehmen, nicht übermäßig lästig zu fallen und Günthers Sterben, das sich ohnedies lang genug hinzieht, nicht noch mehr auszudehnen. Ein Duett zwischen Rudolf und Günther (Textbuch S. 61) ist aus diesem Grunde unkomponiert geblieben. Karl kommt mit der unerkannten Pfalzgräfin an Günthers Lager, wo er Rudolf findet. „Kann Rudolf seine Worte zurücke nehmen?" fragt Karl. „Nein, aber hassen kann er dich!" erwidert Rudolf, ist aber aufs tiefste gerührt, als Karl ihn nach seiner Tochter fragt und sich „mit Entzückung" seinen Sohn nennt. Rudolf will gehen, aber Günther hält ihn zurück: „In wessen Armen soll ich sterben, Rudolf?" Karl fährt fort, Rudolf zu bestürmen, ohne irgendwelche Notiz von Günther zu nehmen: „Du glaubst, ich such' das Kaisertum? Nichts such' ich, Rudolf, nichts als meiner Liebe Ziel. Der Irrtum ließ mich aus Asbertens Munde deine Stimme hören: Nur um den Preis des Scepters über Germanien ward deine Tochter mir zugesagt." Nicht aus Ehrgeiz oder Herrschsucht sei er mit seinem Heere nach Frankfurt gezogen, nur der Liebe Macht habe ihn dahin geführt. Eine sentimentale Arie „O wo ist ihr göttlich Auge", die sich hier anschließt, bringt Rudolf völlig aus der Fassung, er teilt ihm mit, daß Anna tot sei. Karl fällt in Ohnmacht, da reißt Anna sich den Helm vom Haupte und giebt sich dem Vater und dem wieder zu sich kommenden Geliebten zu erkennen. Der allgemeinen Rührung kann sich auch Günther nicht entziehen. Er umarmt Karl, ergreift dann seine Hand und die Hand der Pfalzgräfin, „der Retterin Germaniens, der Heldin und Friedensstifterin", und legt die Hände der Liebenden zusammen. „O Günther, sei mein Freund! ruft Karl, „du bist mein Kaiser!" Am Schluß dieser völlig in den empfindsamen Geist des vorigen Jahrhunderts getauchten Scene erfährt Karl, daß Günther an Gift stirbt, das ihm ein Meuchelmörder Asbertas beigebracht hat. Nun erscheint Asberta selbst mit dem Dolch in der Hand, ganz die italienische Opernheldin, und macht in ihrer Wut Mordversuche auf Günther und ihren Sohn. Nach einem haß- und racheſprühenden Fluch-Recitativ:

„Ich eil zur Hölle, waffne mich
Mit ihrer Wut, komm, schweb
Mit Furiengeschwadern über euch!
Mein Hauch ist Zwietracht!
Mein Ruf Verwüstung,
Geschlechtermord, Zusammensturz

Der Reiche! — Ha!
Ich seh die schwarze Bahn
Im Abgrund! —
Ich steig hinab!"

ersticht sie sich.

Auch Günthers Tod naht jetzt heran, aber er besitzt noch die Kraft, eine ziemlich lange Arie zu singen „O süßes Ende meiner Plage" u. s. w., wobei sich ihm eine obligate Violette (Discant-Viola) tröstend zugesellt. Seine letzten Worte sind gute Lehren:

„Ich sterbe! — Karl!
Herrsch' — über freie Völker!
O Deutschland — Deutschland! —
Wie klein — bist du — zerteilt durch Zwietracht,
Wie groß — durch — Brüdereinheit!
Karl! — Rudolf! — meine Brüder!
Entnervender — als Zwietracht —
Ist Hang zu fremder Sitte —
Stolz — deutsch zu sein — ist — eure Größe."

Der Komponist hat leider auf diese letzten Worte Günthers nicht den Wert gelegt, wie der Textdichter, denn er hat sie recht kalt und in durchaus konventionellem Recitativ behandelt. Ein ganz kurzer, nur sechstaktiger Chorsatz: „Der Held des Vaterlandes stirbt!" (Pfalzgräfin, Karl und 1. Tenor, 2. Tenor, Rudolf und Baß) beschließt die Oper.

Der Erfolg des „Günther" bei seiner ersten Aufführung in der Mannheimer Hofoper am 5. Januar 1777 war außerordentlich, er blieb dem Werke bei den Wiederholungen, die den Karneval über stattfanden, treu und war so nachhaltig, daß diese Oper auch als Festoper der Novembertage 1777 auf dem Repertoire blieb. Einige Jahre später, 1784 wurde sie auch in München aufgeführt. Das Mannheimer Nationaltheater wagte sich trotz seiner beschränkten Opernverhältnisse ebenfalls an den „Günther" heran und brachte ihn am 6. Januar 1785 zur ersten Aufführung, sodann noch viermal bei vollen Häusern zur Wiederholung. Sänger und Sängerinnen thaten ihr Bestes, aber die Anforderungen der Holzbauerschen Musik überstiegen die Kräfte der meisten unter ihnen. Schiller wohnte dieser Aufführung von 1785 bei, er schreibt darüber in seiner Thalia:[1] „Der Zulauf war ungewöhnlich. Die Wirkung? — Wenn über Pomp und musikalischer Schönheit schülerhafte Vorstellung sich vergessen läßt, außerordentlich. Herr Leonhard (Karl) zeichnete sich zu seinem Vorteile aus. Demoiselle Scheefer (spätere Mad. Beck, Anna) ist eine anerkannte vortreffliche Sängerin". Die weitere Besetzung war: Günther: Epp, Rudolf: Gern, Asberta: Mlle. Boudet d. ä.

Auch auswärts hatte Holzbauers Oper Glück. Besondere Erfolge feierte sie 1783 und 1784 in Frankfurt,[1] hier half das besondere Interesse an der Handlung, die ja in Frankfurt spielt, wesentlich mit. Bei der ersten Aufführung in der Mannheimer Hofoper war Karl Theodor von den Frankfurter Kaufleuten angegangen worden, ihnen gegen Zahlung von 2000 Gulden den zweiten und dritten Rang zur Verfügung zu stellen. Karl Theodor ließ ihnen antworten, sie seien alle willkommen, einer Zahlung bedürfe es nicht, da der Besuch seiner Hofoper unentgeltlich sei.[2]

Der Erfolg der Alceste und des Günther von Schwarzburg ermutigte zum Fortschreiten auf der neuen Bahn. Ein neues Werk von Wieland und Schweitzer stand in Aussicht, das in Mannheim zum erstenmal das Campenlicht erblicken sollte. Schon gleich nach der beifälligen Aufnahme der Alceste sprach Wieland den Wunsch aus, eine neue Oper für Mannheim zu liefern. In einem Brief an Anton Klein (10. Dez. 1775), worin er diesen beauftragt, den Sängerinnen, durch deren Reiz, Gesang und Aktion seine Alceste so viel gewonnen habe, das Schönste, was er könne, in seinem Namen zu sagen, schreibt Wieland:[3] „Sie stellen sich wohl selbst vor, daß ein Succes, der alle meine Erwartung so weit übertroffen hat, mich aufmuntern wird, sobald mir die Besorgung des Merkurs mehr Muße gestattet, einen neuen Versuch zu wagen und für das kurfürstl. pfälzische lyrische Theater unmittelbar ein Singspiel zu machen."

Wielands Wunsch wurde erfüllt, denn im Sommer 1776 erhielt er durch den Minister von Hompesch den Auftrag, für Mannheim einen deutschen Operntext zu schreiben.[4] Im Frühjahr des folgenden Jahres ging er an die Arbeit. Sie ging ihm nicht ganz leicht von statten. Er behandelte einen Stoff aus der englischen Geschichte, den er in Addisons „Spektator" fand: das Schicksal Rosamundes, der Geliebten Heinrichs II.

Bereits im August 1776 war Wieland mit der Ausarbeitung beschäftigt, und er sprach die Hoffnung aus, daß die neue Oper mit Schweitzers Musik ein „gewaltiges Opus" werde. Jedoch die Arbeit machte ihm keine Freude, er suchte Hompesch die Oper auszureden, aber dieser verzichtete nicht. „Ich mußte," schreibt er am 4. April 1777 an seinen Freund Merck, „denn ich hatte mir in einem Anfall von Bonhommie ein Wort entfallen lassen, das man für Versprechen nahm. Sagen ich will nicht, ging nicht an, sagen ich kann nicht, noch weniger. Ich raffte mich also zusammen, wurde warm, fermentierte und so ging's dann weiter, von Punkt zu Punkt, wie Sie wissen, daß

es nach dem ordentlichen Lauf der Natur zu gehen pflegt, wenn ein Kind des Geistes geboren werden soll, das Lebenskraft in sich habe. Nun ist's vorbei — und Gott helf uns weiter!"

Er hoffte, es sollte ein lebenskräftiges, wohlgestaltetes Kind werden, aber es wurde ein Schmerzenskind, ein Kind des Dranges, das ihm viel Verdruß bereitete. Goethe und Jakobi erklärten sogleich seine Dichtung, die nach fünfwöchentlicher Arbeit fertig vorlag, für mißlungen. Hompesch verlangte, wie Friedrich Heinr. Jacobi im Mai an Wieland schrieb, eine Umarbeitung der beiden letzten Akte, und als Wieland voll Ärger seine Oper in der Erkenntnis ihrer dramatischen Schwäche zurückziehen wollte, erklärte ihm der Minister, man werde ihm eher ein Defizit von 100000 Gulden verzeihen, als den Ausfall der neuen Oper. Wieland setzte alle Hoffnung auf Schweitzers Musik. „Schweitzer hat daraus ein Werk gemacht", schreibt er an Jacobi, „welches zu hören man von 20 und 30 Meilen herkommen wird. Die schwache Seite des Dings kenne ich wohl, aber den möcht ich sehen, der bei der Aufführung Zeit behielte darauf acht zu geben, und darauf kommt doch bei einer Oper alles an."

Zwar hatte er den weiteren Verdruß, daß statt der beurlaubten Danzi, der er die Titelpartie zugedacht hatte, die Wendling singen sollte, aber er beschloß dennoch, die Einladung zur ersten Aufführung, die auf den 11. Januar 1778 angesetzt war, anzunehmen, und reiste Mitte Dezember über Frankfurt, wo er einige Tage bei Goethes Mutter zu Besuch weilte, nach Mannheim. Jacobi und die La Roche hatten ihm versprochen, ebenfalls dahin zu kommen. „Nach Mannheim muß ich", hatte er an Merck geschrieben, „denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Musik ersättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu bessere Gelegenheit finden?" Er freute sich auf diese Reise „wie seine Kinder auf den heiligen Christ", aber sie brachte ihm nichts als Ärger und Enttäuschung. Schweitzer war schon am 2. Dezember nach Mannheim gekommen, er wurde ebenso wie Wieland von dem Herrscherpaar gnädig empfangen und vom Publikum weidlich angestaunt. „Eure Weissagungen oder Ahnungen von dem Eindruck, den meine Epiphania unter diesen Menschenkindern machen werde, schreibt er an Merck, scheinen völlig in Erfüllung zu gehen. Bis jetzt habe ich mich gut gehalten: Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter diesem Volke werde!"

Mozart, der damals in Mannheim war, schildert den Eindruck, den die beiden auf ihn machten, in seinen Briefen. „Herr Kapellmeister Schweitzer ist ein guter, braver, ehrlicher Mann, trocken und

glatt wie unser (Michael) Haydn, nur daß die Sprache feiner ist. In der zukünftigen Opera sind sehr schöne Sachen, und ich zweifle gar nicht, daß sie gewiß reussieren wird. Die Alceste hat sehr gefallen und ist doch halb nicht so schön wie die Rosamunde. Freilich hat das viel beigetragen, weil es das erste deutsche Singspiel war. Nun macht es N. B. auf die Gemüter, die nur durch die Neuheit hingerissen werden, lange den Eindruck nicht mehr." Wieland fand er bei der ersten Begegnung sehr hochmütig. „Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor, eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder sonst nicht) sich hier so zu betragen geruhet; denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefallen wäre. Man geniert sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still, man giebt auf jedes Wort acht, was er spricht. Nur schade; daß die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defekt in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht 6 Worte sagen kann ohne einzuhalten. Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt und eine ziemlich lange Nase . ." Einige Tage später, als sie wieder zusammentrafen, war Wieland viel liebenswürdiger gegen den jungen Mozart und machte ihm alle möglichen Komplimente.

Die Proben zur Rosamunde nahmen einen guten Fortgang; man hoffte auf einen guten Erfolg und setzte für den bevorstehenden Karneval acht Aufführungen an. Wieland versprach sich „einen so großen Succes, als vielleicht jemals ein Singspiel gehabt", da starb der Kurfürst von Baiern am 30. Dezember, und Karl Theodor wurde der Erbe seines Landes. Das vernichtete mit einem Schlage alle hoffnungsreichen Aussichten der Rosamunde, an deren Aufführung in dieser Zeit der Trauer und der Regierungsänderung nicht gedacht werden konnte. Zwar befahl der Kurfürst, die vollständig einstudierte Oper den beiden Autoren in einer Art Privataufführung vorzuspielen, aber diese Aufführung unterblieb infolge der Kabalen des darstellenden Personals, und Wieland verließ Mannheim Mitte Januar und reiste höchst mißmutig nach Hause, froh „über den Tag der Erlösung aus diesem babylonischen Abdera," wie er an Goethes Mutter schrieb.

Dichter und Komponist wurden durch ein Geschenk des Kurfürsten für die Reisekosten entschädigt; jeder erhielt 100 Dukaten und eine goldene Tabatière im Wert von einigen zwanzig Carolins.[1] Der frische

Ärger über sein Mißgeschick in Mannheim drückte Wieland die Feder in die Hand. „Die Geschichte von Mannheim dämmert sich allmählich in meinem Kopf so zu einem feinen Märchen zusammen", schreibt er wenige Tage nach seiner Rückkehr an Merck. Das dritte Buch seines satirischen Romans „Die Abderiten" entstand; wenige Monate später erschien es im Deutschen Merkur. Es ist zweifellos, daß er bei der Schilderung der abderitischen Theaterverhältnisse Mannheimer Erlebnisse und Beobachtungen verwendet und mit frei erfundenen Zügen vereinigt hat. Das Selbstbewußtsein, mit dem sich die kleine Residenz als Mittelpunkt des litterarischen Lebens aufspielte, forderte seinen Spottangriff heraus, wobei er sich über gewisse Übertreibungen des Lokalpatriotismus und der Theaterschwärmerei in Mannheim-Abdera weidlich lustig machte. Er bestritt zwar, daß er in den Abderiten speziell das Mannheimer Theater und Mannheimer Persönlichkeiten verspottet habe, er meinte, das unzerstörbare und unsterbliche Völkchen der Abderiten lebe überall, überall fänden sich Angehörige desselben, die sich durch seine Schilderung betroffen fühlen könnten. Aber man hat ihm längst aus seinen Briefen und aus den Anspielungen des Buches selbst nachgewiesen, daß er in erster Linie Mannheimer Verhältnisse und die eigenen Mannheimer Erlebnisse im Auge hatte, als er das Theater in Abdera, seine Künstler und sein Publikum schilderte. Es kam ihm allerdings dabei nicht auf satirische Porträts, sondern mehr auf karrikierte Typen an.

Die Rosamunde blieb liegen; erst im Karneval 1780 wurde sie am Mannheimer Nationaltheater unter Holzbauers Leitung aufgeführt und zwar zum erstenmal am 20. Januar. Diese Vorstellung der Rosamunde erzielte großen Beifall, trotzdem die meisten Rollen mit Anfängern besetzt waren. Mlle. Fürst als Königin, Toscani als König und Mlle. Brandes als Rosamunde fanden allgemeine Anerkennung.[1]

Über Minna Brandes, Lessings Patenkind, wird von einem Zeitgenossen gesagt: „Durch sie ward die Rolle der Rosamunde wirklich erhoben... Die Natur gab ihr einen edlen Wuchs, vorteilhafte Bildung, Schönheit und eine angenehme Stimme." Gern sang den Belmont, Mlle. Scheefer die Emma, Mlle. Degenhard die Lucia, Backhaus den Ritter des Turmes. Wieland äußerte in einem Brief an Dalberg vom 25. Jan. 1780 seine freudige Überraschung über die Wiedererweckung seiner Rosamunde, beklagte sich aber in einem späteren Briefe vom 28. Nov. 1780 darüber, daß Holzbauer sich so ungünstig über seine Rosamunde bezw. über Schweitzers Musik geäußert habe. Aus diesem Briefe geht hervor, daß Holzbauer namentlich Stellen

tadelte, wo sich „Schweitzer durch deutsche Vorurteile zu unsingbaren, übertriebenen und unharmonischen Sätzen verleiten läßt und dadurch hin und wieder barock und unverständlich wird", ferner die zärtlichen Stellen, „wo Schweitzer so langweilig wird, daß man den Schluß mit Ungeduld wünscht."

Noch im Jahre 1797 dachte Wieland an eine Umarbeitung seiner Rosamunde und erbat sich zu diesem Zwecke die Partitur des Mannheimer Theaters. Man schrieb ihm zurück, die Partitur sei leider durch den Brand des Opernhauses vernichtet worden.[1]

Das Textbuch enthält einen Vorbericht, der die Quellen der Geschichte von Rosamund angiebt, an die Chronisten und an die altenglische Ballade erinnert. „Man hat in gegenwärtigem Singspiel den Umstand, daß Elinor mit Gift und Dolch zu Rosamund kommt — und den, daß sie nicht würklich vergiftet wird, aus dem Singspiel gleiches Namens entlehnt, welches der berühmte Addison im Jahre 1706 auf die englische Schaubühne gebracht; wiewohl von dem letzteren Umstand hier ein ganz anderer Gebrauch gemacht wird. Überhaupt hat man sich mit einer Geschichte, die sich aus der Geburtszeit der alten Ritter-Romane herschreibt und so nah an die Fabel gränzt, alle Freyheiten erlaubt, welche theils das Interesse des Stücks, als musikalisches Drama betrachtet, theils andere Rücksichten zu erfodern schienen. Die Nachricht der Chronisten von einem labyrinthartigen Bau, für Rosamund in Woodstock geschaffen, wird benutzt: die Königin habe vermittelst eines Knäuels Zwirn oder Seide (den der König, ohne es gewahr zu werden, da er aus ihrem Zimmer zu Rosamunden gegangen, nachgeschleppt) den Weg zu ihr gefunden, und sei so übel mit ihr umgegangen, daß sie nicht lange mehr gelebt habe. Von diesem Labyrinth sollen noch ums Jahr 1718 Überbleibsel zu Woodstock gefunden worden sein".

Der Inhalt der drei Aufzüge ist sehr bald erzählt. Die Königin Elinor dringt, von Rachedurst getrieben in das Labyrinth ein, wo Rosamunde sehnsuchtsvoll der Heimkehr ihres geliebten Heinrich harrt. Der Ritter des Turms, der den Eingang zum Labyrinth zu bewachen hat, ist bald entwaffnet, und die Königin überrascht die verhaßte Nebenbuhlerin, die von ihren Gespielinnen umgeben ist. Sie läßt Rosamunde in ein Gemach bringen und befiehlt ihrem Vertrauten Belmont, der sich vergeblich dagegen sträubt, einen Becher mit dem Gifttrank zu holen, mit dem sie die Geliebte ihres Gatten zum Tode befördern will.

Dann eilt sie, in der rechten Hand einen Dolch, in der linken den Becher haltend, den ihr Belmont gebracht, in Rosamundens

Zimmer und stellt ihr die Wahl zwischen Dolch und Gift. Wieland versprach sich von dieser Scene einen besonders starken Effekt, er macht die La Roche ausdrücklich darauf aufmerksam, sie werde alle ihre Nerven nötig haben, um diese Scene auszuhalten. Alles Flehen Rosamundens ist vergeblich, nach einem bewegten Duett leert sie den Becher. Inzwischen ist der König als Sieger „vom gallischen Strand" heimgekehrt, er erfährt das Schreckliche, da tritt Belmont zu ihm:

„Die Königin ist die Betrogne — Rosamund
Zu retten wechselt' ich
Das ihr bestimmte Gift mit einem Trank,
Der, schnellbetäubend, wie in Todesschlaf
Die Sinnen senkt — doch schadlos durch ein Gegengift
Von gleichbehender Kraft — —"

Nun könnte alles glücklich enden, aber die Königin, die ihrem Gemahl eine Scene voll bitterer Vorwürfe macht, wird von diesem schwer gekränkt und abgewiesen. Die Königin sagt in dieser Ehestandsscene, sie verachte „ein schnödes Herz, das Fliegen gleich sich von der königlichen Lilie auf einen Erdschwamm setze", worauf ihr der König kräftig herausgiebt, indem er ihr den „frischen Meuchelmord" vorwirft. Als Heinrich die Geliebte, die nur widerstrebend folgt und ihr Glücksziel in einer Arie folgendermaßen bezeichnet:

„O Liebe, warum machtest du
Uns nicht zu Hirten dieser Matten?
Dann wär' ich deine Schäferin
Dann lebten wir, ein Herz, ein Sinn,
Die frohsten Hirten dieser Matten — —

auf den Thron führen will, stürzt die wutschnaubende Königin in den Saal und stößt der nichtsahnenden Rosamunde in Gegenwart aller Ritter und Frauen einen Dolch ins Herz.

Aufbau und Führung der Handlung ist, wenn man an einen Dichter wie Wieland auch nur ein wenig höhere Ansprüche stellt, als an die pfälzischen Hofpoeten, durchaus nicht glücklich zu nennen. Es fehlt die Einheitlichkeit des Plans und die straffe Durchführung des Aufbaus. Außerdem war der Stoff für den Hof Karl Theodors durchaus nicht günstig gewählt, da man dem Kurfürst selbst so manches Rosamundenabenteuer vorwerfen konnte. Die Kurfürstin, die anfangs sehr ungehalten über den Stoff der neuen Oper war, wozu sie allen Grund hatte, zog es schließlich vor, nicht die Betroffene zu spielen, und empfing Wieland gnädig. Auch 1780 nahm man an der Figur der Rosamunde Anstoß und meinte, die Wut der um die eheliche Treue ihres Gemahls betrogenen Königin sei nicht unberechtigt. „Man muß

ihr zu Zeiten sogar gut sein und das ist ein großes Übel für das Stück." Bei der Umarbeitung der letzten Akte scheint Hompesch, wie aus Jacobis Briefen ersichtlich ist, auf den Tod der Rosamunde und auf stärkeres Hervortreten des Kampfes von Liebe und Tugend in ihrem Charakter gedrungen zu haben. Man wollte keine Verherrlichung der Mätresse an einem Hof, wo die Mätressenwirtschaft gerade schon offenkundig genug war.

In der Partitur ist das Wielandsche Libretto in vier Akte eingeteilt; der dritte Akt schließt nach der 6. Scene des Wielandschen Buches. Die Ouvertüre besteht in ihrem mittleren und Hauptteil aus einer breitangelegten Fuge, Allegro con brio, Es-dur, der ein kurzer Grave-Satz vorausgeht und folgt. Man fand sie altfränkisch, pedantisch und etüdenhaft, da man die Anwendung der Fugenform für die Opernouvertüre verwarf. An der Ausführung dieser Ouvertüre beteiligen sich außer dem Saitenquartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Klarinetten (die in der Oper selbst in ausdrücklicher Notierung nur ganz selten vorkommen) und Pauken.

Die ganze Komposition macht den Eindruck bemerkenswerter Selbständigkeit und kunstvoller, häufig auch etwas gekünstelter Durcharbeitung, doch vermißt man wie im Libretto, so auch in der Musik die Planmäßigkeit des Aufbaus. Wichtige Partien der Oper, z. B. der ganze erste Akt sind beeinträchtigt durch undramatische Längen und den Mangel kraftvoller Steigerung. Die Instrumentation ist reicher, als man es von damaligem Opernstil gewohnt ist, die Zeitgenossen fanden, daß sie zu kompliziert, zu gesucht sei; sie bemüht sich häufig, stimmungsmalerische Effekte zu erreichen. Die Blasinstrumente werden sehr oft solistisch verwendet. Bezüglich des tonalen Charakters der einzelnen Nummern warf man dem Komponisten, der sichtlichen Wert auf interessante und originelle Harmoniefortschreitungen legte, vor, er suche geradezu die Unklarheit, er habe einen „grenzenlosen Hang zu Ausweichungen."

Während Schweitzer so die Mannigfaltigkeit im Kleinen anstrebte, ging sie ihm im Großen verloren, denn fast alle seine Hauptrollen sind ähnlich wie in der Alceste auf einen Ton gestimmt, woran allerdings der Textdichter die Hauptschuld trägt. Die Königin Elinor ist fortwährend die Wutentbrannte, Racheschnaubende, Rosamunde fast durchweg die Duldende, Klagende, Schmachtende. Der Königin sind nicht weniger als vier Wut- und Rachearien von durchaus gleichem Gepräge zugewiesen, die sich alle durch großen dramatischen Kraftaufwand, übermäßige Ausdehnung, schwierige Intervallensprünge und

reichliche Koloraturen kennzeichnen. Für diese schwere Rolle war 1778 Barbara Straßer ausersehen, die eine Sängerin von hervorragender Leistungsfähigkeit gewesen sein muß, wenn sie dieser Aufgabe vollkommen gerecht zu werden vermochte, denn ihre Arien machen einer Primadonna von großer Stimme und sicherer Technik gerade genug zu schaffen.

Die sentimentale Partie der Rosamunde erfordert eine frische, warme Stimme von lyrischem Klangreiz und mit leicht ansprechender Koloratur, sie war daher weit besser für die Danzi als für die bereits etwas ältliche Primadonna Dorothea Wendling geeignet. Darum ist Wielands Wut begreiflich, als er hörte, daß man die Danzi beurlaubt hatte. Eine Arie im ersten Akt, worin sie die Sehnsucht nach dem Geliebten ausdrückt, eine Arie im letzten Akt „O Liebe, warum machtest du uns nicht zu Hirten dieser Matten" und ihr als Recitativo obligato komponierter Monolog bei ihrem Wiedererwachen zu Beginn des 4. Akts sind die dankbarsten Nummern ihrer Partie; mit der Königin hat sie im zweiten Akt, mit dem König im letzten Akt ein Duett zu singen. Die Tenorpartie des Königs, der erst im dritten Akt auftritt, ist reich koloriert und beanspruchte die virtuose Gesangskunst eines Hartig zu ihrer Wiedergabe. Auf groß angelegte Ensemblenummern verzichtet diese Oper noch ebenso sehr wie ihre trotz aller „Deutschheit" doch klar zu erkennenden italienischen Vorbilder. Am Schluß des letzten Akts vermißt man ein wirksames Finale um so mehr, als der ganze hierzu nötige Apparat von Chören und Solostimmen auf der Bühne versammelt ist. Ein Marsch hat die letzte Scene eingeleitet, eine Anrede des Königs ist gefolgt, und drei Chöre (Ritter dreistimmig, Jungfrauen zweistimmig, Schildknappen zweistimmig) haben sich zum Preis Rosamundens und des Königs vereinigt — da bricht der Komponist selbst die Möglichkeit eines dramatisch bewegten Finales ab, indem er die nun folgende Katastrophe und Rosamundens Tod recitativisch abthut, ohne den Chor nochmals beizuziehen.

Übrigens findet der Chor in der Rosamunde eine gegen die opera seria bedeutend gesteigerte Verwendung. Einen großen Teil des ersten Aktes füllt ein zweistimmiger Frauenchor aus, den zwei Solostimmen führen. Im dritten Akt sind zwei Chorscenen: zu Anfang die Begrüßung des Königs durch seine Ritter und Knappen (2 und 4 stimmig) und dann im Garten des Labyrinths ein Klagechor der Gespielinnen Rosamundens, den ein längeres Zwischenspiel von 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten unterbricht. Auch für die Nebenpersonen ist musikalisch gesorgt, daß sie nicht ausschließlich in den Recitativen zu singen haben. Emma, Rosamundens Gespielin, singt

im zweiten Akt eine Beruhigungsarie; Belmonte und der Ritter des Turms (Baß und Bariton) vorher ein Duett kriegerisch-dramatischen Inhalts; und Belmonte beschließt den zweiten Akt durch eine in Hinsicht des Textes wie der Komposition ziemlich zopfige Arie „In nächtlichen Wettern", worin dem Bassisten Fischer Gelegenheit zu beifallentfesselndem Hervortreten gegeben werden sollte. Die im ersten Akt zur Handlung gehörige Balletmusik fehlt in der Partitur, sie war vielleicht von Cannabich, von dem auch die Komposition des Caucheryschen Ballets „Die Höllenfahrt des Herkules" herstammte, das mit der Rosamunde zusammen gegeben werden sollte.

14.

Mozart in Mannheim. Der Wegzug des Hofes.

Mozarts Aufenthalt in Mannheim ist bereits mehrfach erwähnt worden, er fällt in die Jahre 1777 und 1778, und zwar in die allerletzten Monate der musikalischen Glanzzeit Mannheims.[1] Als siebenjähriges Wunderkind war Mozart zum ersten Mal am Hofe Karl Theodors erschienen; es war auf seiner Konzertreise, die ihn über die süddeutschen Residenzen nach Paris und London führte. Am 18. Juli 1763 spielte er in Schwetzingen vor dem kurfürstlichen Hof mit außerordentlichem Erfolg. Damals begleitete ihn sein Vater Leopold Mozart, der das Mannheimer Orchester in einem seiner Briefe als das beste von ganz Deutschland preist.

Im Jahre 1777 reiste Mozart mit seiner Mutter. Am 30. Oktober kam er mit ihr in Mannheim an. Aus den anfänglich geplanten Wochen des Mannheimer Aufenthalts wurden Monate; die Abreise nach Paris, wo er sein Glück versuchen wollte, zog sich immer länger hinaus. Er hoffte auf eine Anstellung bei Hofe, aber seine Angelegenheit wurde verschleppt und verzögert, bis schließlich doch nichts daraus wurde.

Der einundzwanzigjährige Mozart wurde von den Mannheimer Künstlern freundlich und ehrenvoll empfangen, so daß er bald mit den ersten und besten unter ihnen Freundschaft schließen konnte. In Christian Cannabichs Hause fühlte er sich besonders heimisch, auch mit den Wendlings, wo es oft ausgelassen herging, verkehrte er viel. Er wußte sich Cannabich nützlich zu machen, indem er Kompositionen desselben für Klavier arrangierte. Cannabich mußte von allen seinen Ballets ein „Recueil" für Klavier bearbeitet herausgeben. „Nun kann er unmöglich das Ding so schreiben, daß es gut herauskömmt und

doch leicht ist — schreibt Mozart am 6. Dezember an seinen Vater — zu diesem bin ich ihm (wie ich es auch mit einem Contredanse schon war) sehr willkommen." Auch durch Klavierunterricht, den er Cannabichs vierzehnjähriger Tochter Rose gab, dankte er dem gastfreundlichen Hause die liebenswürdige Aufnahme. Schon wenige Tage nach seiner Ankunft hatte er für die liebreizende, begabte Rose eine Klaviersonate komponiert. Das „schöne, artige Mädl" gewann immer mehr seine Zuneigung. „Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen", schreibt er an seinen Vater, „sie ist serios, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit. Gestern hat sie mir wieder ein unbeschreibliches Vergnügen gemacht; sie hat meine Sonate ganz vortrefflich gespielt. Das Andante (welches nicht geschwind gehen muß) spielt sie mit aller möglichen Empfindung; sie spielt es aber auch recht gern. Sie wissen, daß ich den zweiten Tag, als ich hier war, schon das erste Allegro fertig hatte, folglich die Mademoiselle Cannabich nur einmal gesehen hatte. Da fragte mich der junge Danner, wie ich das Andante zu machen im Sinn habe. »Ich will es ganz nach dem Charakter der Mademoiselle Rose machen.« Als ich es spielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach. Es ist auch so; wie das Andante, so ist sie." Er brachte Rose bis zu seiner Abreise so weit auf dem Klavier, daß sie gut spielen konnte. Sie wurde später eine namhafte Pianistin und begegnet uns in einem Brief Leopold Mozarts, Wolfgangs Sohn, als Mad. Schulz.

Mozarts Zuneigung zu ihr war nur flüchtiger Art, es war keine tiefere Liebe, die nähere Bekanntschaft mit dem Mädchen ließ ihn erkennen, daß in ihrem Wesen, wie in ihrem Spiel etwas Kindisches und Flüchtiges liege. Sie vermochte sein Interesse nicht dauernd zu fesseln.

In den ersten Tagen seines Mannheimer Aufenthalts war man mit den Vorbereitungen zu den Galatagen bei Hof beschäftigt. Cannabich führte ihn in die Probe. „Einige, die mich par renommé gekannt haben, waren sehr höflich und voll Achtung; einige aber, die weiter nichts von mir wissen, haben mich groß angesehen, aber auch so gewiß lächerlich; sie denken sich halt, weil ich klein und jung bin, so kann nichts Großes und Altes hinter mir stecken; sie werden es aber bald erfahren". Sie gewannen ihn bald alle lieb — Vogler ausgenommen, den Mozart nicht leiden konnte — und nannten ihn, den Zweiundzwanzigjährigen nie anders als den Herrn Kapellmeister.

Es war ihm darum zu thun, beim Kurfürsten eingeführt zu werden. Kapellmeister Holzbauer stellte ihn dem Intendanten Graf

Savioli vor und sagte demselben, Mozart bitte um die Gnade, sich bei S. kurf. Durchlaucht hören zu lassen. Savioli gebrauchte eine kalte Phrase: „Ich höre, daß Sie ganz passabel Klavier spielen".

Nach dem Namensfest Karl Theodors ging Mozarts Wunsch in Erfüllung. Einem feierlichen Requiem am 3. November und einer Aufführung des Günther von Schwarzburg am 5. November folgte eine große Galaakademie am 6. November. Mozart ließ sich vor versammeltem Hofe auf dem Klavier hören unter dem größten Beifall der kurfürstlichen Herrschaften. „In der Akademie — schreibt er nach Haus — alle zweimal wie ich spielte, so ging der Kurfürst und sie völlig neben mir zum Klavier. Nach der Akademie machte Cannabich, daß ich den Hof sprechen konnte. Ich küßte dem Kurfürsten die Hand. Er sagte: „Es ist jetzt glaube ich, 15 Jahr, daß Er nicht hier war." — „Ja, Euer Durchlaucht, 15 Jahr, daß ich nicht die Gnade gehabt habe". „Er spielt unvergleichlich." . ." Tags darauf empfing ihn der Kurfürst, der den Eindruck eines recht gnädigen und guten Herrn auf ihn machte, abermals. Mozart brachte seinen Wunsch vor, für die kurfürstliche Bühne eine Oper zu schreiben. „Das kann leicht geschehen", sagte ihm der Kurfürst. Mozart durfte mehrmals in Gegenwart des Kurfürsten bei den Bretzenheims, Karl Theodors unehelichen Kindern, spielen. Der Kurfürst hörte ihm andächtig zu. Das Präsent, das er vom Hofe erhielt, war eine schöne goldene Uhr. Geld wäre ihm lieber gewesen, denn er hatte sich bereits fünf Uhren erspielt. „Ich habe kräftig im Sinn, mir an jeder Hosen noch ein Uhrtaschl machen zu lassen, und wenn ich zu einem großen Herrn komme, beide Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode ist), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren".

Der schalkhafte Humor, der sich in dieser Briefstelle ausspricht, durchweht alle seine Mannheimer Briefe; in den Briefen an das Augsburger Bäsle wird er zu kindisch übermütigen Späßen voll naivster Lebensfreude. Sein Vater verwies ihm die Narrenspossen, mit besonderer Beziehung auf die Ausgelassenheiten des Verkehrs mit den Cannabichs und Wendlings. „So eine Reise ist kein Spaß", schrieb er seinem Sohn, „das hast du noch nicht erfahren, man muß andere wichtigere Gedanken haben als Narrenspossen . . ."

Die wichtigeren Gedanken beschäftigten ihn trotz aller Lustigkeit mehr, als der Vater ahnte. Er beschloß, die Weiterreise zu verschieben und den Winter über in Mannheim zu bleiben. Die Hoffnung auf eine Anstellung am kurfürstlichen Hofe als Kammerkompositeur oder als Klavierlehrer der Bretzenheims machte ihm Mut; er glaubte annehmen

zu können, daß ihm der Kurfürst gnädig und wohlwollend gesinnt sei. „Der Kurfürst hat mich lieb", schreibt er einmal, „hält viel auf mich und weiß, was ich kann". Aber er wurde Wochen lang vertröstet und hingehalten ohne jeden definitiven Bescheid. Er komponierte für den jungen Grafen Bretzenheim Variationen, für die kleine Komtesse ein Rondo, und nachdem er wiederholt bei ihnen gespielt hatte, traf er den Kurfürsten, der ihm viel Verbindliches sagte, aber keinerlei bindende Versprechungen machte.

„Jetzt wird mir der Spaß bald zu lang," schreibt Mozart am 6. Dezember, „ich bin nur kurios auf den Ausgang. Der Graf Savioli hat schon drei Mal mit dem Kurfürsten gesprochen, und die Antwort war allzeit ein Schupfer mit den Achseln und: »Ich werde schon antworten, aber — ich bin noch nicht resolviert.«"

In dem Hofkonzert am 10. Dezember drängte Mozart auf eine endgültige Antwort. Der Graf Savioli wich ihm aus. Aber Mozart ging geradewegs auf ihn zu. Als dieser ihn sah, „schupfte" er die Achseln. „Was, noch keine Antwort," fragte Mozart. „Bitte um Vergebung," sagte er, „aber leider nichts." „Eh bien," erwiderte Mozart, „das hätte mir der Kurfürst eher sagen können."

Er hoffte, mit Unterrichtgeben und Komponieren für sich und seine Mutter den Lebensunterhalt für die nächsten Monate zu erwerben. Mitte Dezember zog er mit der Mutter ins Haus des Hofkammerrats Serrarius (F 3. 5), wo er ein Zimmer im Erdgeschoß bewohnte. Als Gegenleistung hierfür gab er der fünfzehnjährigen Tochter des Hauses, der „Hausnymphe", wie er sie nannte, einem nicht besonders talentierten und nicht sehr anziehenden Mädchen, Klavierunterricht. Er studierte ihr eines seiner Konzerte ein und widmete ihr bei seiner Abreise eine Klavier-Violinsonate. Den Morgen über komponierte er in diesem Hause, zu Mittag war er meistens bei den Wendlings, Nachmittags gab er seine Lektionen und Abends kam er zu den Cannabichs.

Für die Fastenzeit beschloß er eine Konzertreise nach Paris, auf der ihn der Flötist Wendling, der Oboist Ramm und der Balletmeister Lauchery begleiten wollten. Wendling, der Paris in- und auswendig kannte, ermutigte ihn dazu. Aber dieser Plan trat zunächst in den Hintergrund infolge einer Bekanntschaft auf einer Konzertreise, die er im Januar nach Kirchheimbolanden zur Prinzessin von Oranien unternahm. Es war Aloysia Weber, die Tochter des Souffleurs, Kopisten und Sängers Fridolin Weber, die diese Reise mitmachte, eine fünfzehnjährige Sängerin, deren Schönheit und Gesang ihn entzückte und zu heißer Liebe entflammte.

Fridolin Weber war als Sohn eines gleichnamigen Amtmanns, der nicht nur in der Rechtskunde, sondern auch in der Musik gebildet war, im Jahre 1733 geboren und heiratete 1756 Maria Cäcilia Stamm aus Mannheim; sein 1734 geborener Bruder Franz Anton war der Vater Karl Marias von Weber. Vierzehn Jahre lang mußte sich Fridolin Weber, dem eine starke Familie (5 Mädchen und ein Knabe) heranwuchs, mit einer Jahresbesoldung von 200 Gulden begnügen. „Weil er seinem Dienste gut vorgestanden," schreibt Mozart, „und dem Kurfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 Gulden". Fridolin hatte in Freiburg studiert, war Doktor der Theologie geworden und scheint eine Zeit lang als Amtmann die Freiherrl. Schönauschen Besitzungen verwaltet zu haben, während sein Bruder Franz Anton einige Jahre — bis 1756 — als Portepeejunker und Lieutenant in der reitenden Garde Karl Theodors diente, bevor er seine Hildesheimer Anstellung erhielt und sein unstetes Wanderleben begann.

Im Jahre 1765 wurde Fridolin vom Kurfürsten als Bassist für den Choraldienst engagiert und erscheint von da ab regelmäßig in den Listen der Mannheimer Kapelle.[1] Seine Töchter Josefa, Aloysia, Constanze und Sophie haben sich als Sängerinnen einen geachteten und teilweise berühmten Namen gemacht. Aloysia, die zweite Tochter (später Mad. Lange), war Mozarts Geliebte in der Mannheimer Zeit, Constanze, die jüngere Schwester, wurde später Mozarts Gattin, Josefa (später Mad. Hofer), war die erste Königin der Nacht. Aloysia sang in Kirchheimbolanden so vortrefflich und spielte so gut Klavier, daß Mozart aufs höchste entzückt von ihr war. In dem Vater fand er einen „grundehrlichen deutschen Mann", den er mit seinem eigenen Vater vergleicht; er gewann ihn lieb wie die ganze Familie, der er aus ihren bedrängten Verhältnissen herauszuhelfen wünschte. In dem Maße, wie seine Meinung von den Weberschen wuchs, zog er sich von den Wendlings und ihren Freunden zurück, an denen er nun alles mögliche auszusetzen fand. Wendling und Ramm reisten Mitte Februar ohne ihn nach Paris. Wie den Verliebten die rosigsten Hoffnungen aufsteigen, so entwarf auch Mozart alsbald allerhand luftige Pläne. Er dachte daran, mit den Webers Konzertreisen zu unternehmen, er schrieb seinem Vater, er wolle mit ihnen nach Italien gehen, wo sie ihr Glück zu machen hofften.

Der Vater Mozart mißbilligte den italienischen Reiseplan, und Mozart sah bei ruhiger Überlegung das Übereilte, Aussichtslose desselben ein. Er sah ein, daß Aloysia sich im Gesang und in der

Aktion noch bedeutend vervollkommnen müsse, ehe an eine Kunstreise gedacht werden konnte. An ihrer gesanglichen Weiterbildung arbeitete er selbst mit großem Eifer, seit er sie kennen gelernt hatte; zu ihrer schauspielerischen Schulung wurde Mad. Toscani, ein Mitglied der deutschen Bühne in Mannheim, beigezogen. Aloysias beste Arie wurde die berühmte »Non sò donde viene«, die Mozart in Mannheim für sie komponierte. Aloysias Gesang begeisterte ihn zu weiteren Arienkompositionen.

Die Pariser Reise trat wieder in den Vordergrund, der Vater drängte zu ihrer endlichen Ausführung. Er schrieb ihm, er sei es seinem vom gütigen Gott verliehenen Talente schuldig, in Paris zu Ruhm und Ansehn zu gelangen: „Fort mit dir nach Paris und das bald! Setze dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar, aut nihil!“ Ende Februar war Mozart fest dazu entschlossen, Mannheim zu verlassen und nach Paris abzureisen. „Ich habe meine ganze Hoffnung nach Paris,“ schreibt er am 7. März 1778 an seinen Vater, „denn die deutschen Fürsten sind alle Knicker.“ Seine Hoffnungen auf eine Anstellung in dem ihm lieb gewordenen Mannheim hatte er vorläufig aufgegeben.

Hier hatten sich die Verhältnisse in wenigen Wochen von Grund aus geändert. Karl Theodor war Erbe der bairischen Kurlande geworden und mußte seine Residenz nach München verlegen. Die Verlegung der Hofoper, die Übersiedelung des ganzen Musik- und Schauspielpersonals stand in Aussicht. Die Stimmung in Mannheim wurde von Tag zu Tage trüber. Die Stadt glaubte mit dem Hof ihre ganze Lebenskraft zu verlieren.

Endlich am 14. März riß sich Mozart von der Geliebten los und reiste nach Paris ab. Der Abschied von Aloysia und den lieben Freunden war ihm nicht leicht geworden. Seine Mutter begleitete ihn, sie fand in Paris ihr frühes Grab. Der Tod seiner Mutter warf einen düsteren Schatten auf die Erfolge, die er in Paris durch seine Kompositionen und in seinen Konzerten mit Mannheimer Künstlern errang, und auf die mannigfaltigen Anregungen, die ihm das musikalische Leben der französischen Hauptstadt darbot.

Im Juli, bald nach der Mutter Tod, hörte er von den Cannabichs, mit denen er korrespondierte, der Kurfürst sei wieder in Mannheim, und sofort tauchte die Hoffnung wieder in ihm auf, in Mannheim eine feste Anstellung zu finden, obwohl er befürchten mußte, daß das Mannheimer Orchester nach München versetzt, oder doch verkleinert werde. Ende Juli teilte ihm Weber die Verlegung des Hofes nach München

als feststehende Thatsache mit. Von Mozarts Korrespondenz mit Weber und Aloysia sind nur Reste erhalten, die vor kurzem erst an die Öffentlichkeit gelangten:[1] ein Brief Mozarts an Weber, Paris, 29. Juli 1778 und ein italienischer Brief Mozarts an Aloysia, Paris, 30. Juli 1778. Dieser letztere Brief ist der einzige, der sich aus Mozarts Korrespondenz mit Aloysia erhalten zu haben scheint, aber zweifellos nicht der einzige, den er an sie geschrieben hat. Dieser Brief an seine »carissima amica« betrifft nur einige Kompositionen, die er für Aloysia geschrieben hat und deren erfolgbringendes Studium er mit ihr bespricht. Es sind die Arien »Popoli di Tessaglia« (die er für das beste hält, was er bis jetzt geschrieben habe), »Non sò donde viene« und eine Arie der Andromeda, von der er sich viel verspricht. Der Brief an Fridolin Weber zeugt von Mozarts tiefer und ehrlicher Liebe zu Aloysia, von der treuen Sorge um ihr und der ganzen Familie Fortkommen. Aloysia hatte bei Hof kränkende Zurücksetzung erfahren, Mozart giebt nun ihrem Vater eingehende Ratschläge, wie er seine Tochter bei Hof gegenüber den Intriguen ihrer Feinde durch listige Diplomatie in höhere Wertschätzung bringen könne, er rät ihm ab, diesen Winter nach Paris zu kommen, oder ein Engagement für Aloysia in Mainz anzunehmen u. s. w. „Seien Sie versichert — schließt er — daß ich alle meine Kräfte anwenden werde, Sie in bessere Umstände zu setzen — wenn ich keinen Vater und Schwester hätte, für welche ich mehr leben muß als für mich — für dessen Unterhalt ich sorgen muß — so wollte ich mit größter Freude mein Schicksal gänzlich vernachlässigen und nur ganz allein auf das Ihrige bedacht sein, denn Ihr Wohlsein, Ihr Vergnügen, Ihr Glück macht, (wenn ich für mich allein denken darf), mein ganzes Glück aus".

Als Mozart Anfangs November 1778 auf der Rückreise nach Salzburg wieder nach Mannheim kam, traf er die Webersche Familie nicht mehr an, sie war nach München übergesiedelt, wo Aloysia durch Cannabichs Vermittlung vom Grafen Seau für die kurfürstliche Oper unter günstigen Bedingungen (mit 1000 Gulden) engagiert worden war. Aloysia hielt in München ihrem Wolfgang die gelobte Treue nicht. Mozart fand sie als herzlose Kokette wieder und sagte sich, als er ihren flatterhaften Sinn erkannte, schmerzlos von ihr los. Aloysias Schwester Constanze aber, die er 1782 heimführte, hat ihm das ersehnte reine Eheglück verschafft.

Ebenso wie in Mannheim die Liebe zu Aloysia — es war seine erste wirkliche Liebe — von tiefen Eindrücken auf sein Gemütsleben begleitet war, so waren es auch tiefe und folgenreiche Eindrücke, die

ihm der Mannheimer Aufenthalt in musikalischer Beziehung verschaffte. Für den Menschen wie den Künstler besaßen also diese Mannheimer Monate hohe Wichtigkeit. Der Vortrag des leistungsfähigsten der damaligen Orchester mit seinen vielbewunderten Klangschattierungen, mit den Mannheimer Crescendoeffekten, den plötzlichen Kontrasten von Forte und Piano, die freiere Verwendung der Instrumente, namentlich der Blasinstrumente bereicherte seine bisherigen Vorstellungen von orchestraler Klangwirkung, von nüancenreicher Mannigfaltigkeit der Instrumentation. In Mannheim lernte er zum erstenmal die Klarinetten kennen, von deren wirkungsvoller Verwendung er überrascht war, obwohl dieselbe noch in den ersten Anfängen lag. „Ach wenn wir nur auch Klarinetten hätten! Sie glauben nicht, was eine Symphonie mit Flöten, Oboen und Klarinetten für einen herrlichen Effekt macht", schreibt er kurz vor seiner Abreise aus Mannheim am 3. Dez. 1778 an seinen Vater, „ich werde dem Erzbischof (von Salzburg) bei der ersten Audienz viel neues erzählen und vielleicht auch einige Vorschläge machen". Die Klarinette wurde eines seiner Lieblingsinstrumente. Schon in der sogenannten Pariser Symphonie, die er im Juni 1778 während seines Pariser Aufenthalts komponierte, brachte er Klarinetten an, ebenso verwendete er sie einige Jahre später in seinen Opern »Idomeneo«, und „die Entführung aus dem Serail". Aus dem Jahr 1784 existiert ein Quintett, an dessen Ausführung sich außer Klavier, Oboe, Horn und Fagott auch die Klarinette beteiligt. Auffallend ist, daß die drei berühmten späteren Symphonien aus dem Jahre 1788: in Es-dur, G-moll und C-dur (Jupiter) ohne Klarinetten geschrieben sind. Nur für die erstgenannte fügte Mozart nachträglich die Klarinetten in der Originalpartitur hinzu. In dem Klarinettenkonzert, das er 1791 für seinen Wiener Freund, den Klarinettisten Stadler, schrieb, legte er den Grund zur Weiterentwicklung des virtuosen Spiels auf diesem Instrument.

Er lernte in Mannheim hervorragende Instrumentalvirtuosen kennen; namentlich unter den Geigern und den Holzbläsern solche, die zu den ersten Künstlern ihrer Zeit gehörten. Der Verkehr mit ihnen und den Komponisten der Mannheimer Kapelle wirkte anregend auf sein ganzes künstlerisches Schaffen. Aloysia Weber begeisterte ihn zu einigen der schönsten Arienkompositionen seiner damaligen Kompositionsperiode, unter denen die Arie »Non sò donde viene« wegen ihrer Wärme und ihres Wohllauts besonders hervorgehoben werden muß. Die Bekanntschaft mit dem Tenoristen Raaff rief die Komposition der schönen Arie »Il cor dolente« hervor, die genau auf dieses bedeutenden

Sängers stimmliche Fähigkeiten berechnet war. Der Verkehr mit Rose Cannabich, der Unterricht, den er der Tochter des Hofkammerrats Serrarius gab, und die Aufträge Mannheimer Schüler veranlaßten ihn zu einer Reihe von Klavier-, Violin- und Quartettkompositionen. Für den Holländer De Jean in Mannheim verfertigte er mehrere Stücke für die Flöte, die bestellte Arbeit waren und ihm schon aus diesem Grunde wenig Freude machten. Unter den in Mannheim entstandenen Klaviersonaten befinden sich mehrere, die noch heute in der klavierspielenden Welt, namentlich bei der Jugend besonders beliebt sind. Sechs seiner in Mannheim entstandenen Klavier-Violinsonaten widmete er der Kurfürstin von der Pfalz und überreichte sie ihr in München persönlich.

Man erkannte in Mannheim Mozarts Bedeutung wohl, und er hätte vielleicht, trotz mancher Gegenintriguen und trotzdem keine Vakanz in der Hofmusik vorhanden war, die erwünschte Anstellung in Mannheim gefunden, wenn nicht sein Mannheimer Aufenthalt in eine so außerordentlich ungünstige Zeit gefallen wäre. Das kurpfälzische Mannheim hatte seinen Kulminationspunkt von Glanz und Glück erreicht, wenige Wochen nach Mozarts Ankunft führte das große Staatsereignis der Vereinigung von Kurpfalz und Kurbaiern den jähen Umschwung herbei. Der Tod des kinderlosen bairischen Kurfürsten, den der kinderlose Karl Theodor beerbte, erfolgte nicht unerwartet, aber doch schneller, als man geglaubt hatte.

Als am Sylvesterabend 1777 der Hof wie gewöhnlich dem feierlichen Tedeum in der Hofkirche beiwohnte, kam ein Kourier an, der den Tod des Kurfürsten Maximilian von Bayern meldete. Sofort verließ Karl Theodor den Gottesdienst und reiste noch an demselben Abend nach München ab. Am 2. Januar 1778 mußte die Hofmusik zusammentreten, um auf Befehl der Regierung bei einer großen Messe mitzuwirken, die veranstaltet wurde, um dem Kurfürsten eine glückliche Reise nach München zu erwirken. Der Hof legte Trauer an, die geplanten Opernaufführungen unterblieben, alle Karnevalsfestlichkeiten wurden abgesagt.

Was anfangs in Mannheim kaum geglaubt, dann aber unter bangen Ahnungen befürchtet wurde, stand im Sommer des Jahres 1778 unabänderlich fest. Der Kurfürst mußte Mannheim verlassen und in München seine Residenz nehmen, sein ganzer Hof mußte ihm dahin folgen. Auch für die Hofmusik kam diese Entscheidung, denn es handelte sich um eine Vereinigung der besten Mitglieder der Mannheimer und der Münchener Oper. In diesem Sinne erging am 23. Juni

1778 ein kurfürstliches Reskript an den Münchener Intendanten Grafen Seeau. Um die Maßregel der Verlegung der Mannheimer Hofmusik nicht allzu hart für die betroffenen Familien erscheinen zu lassen, wurde bestimmt, es solle jedem Orchestermitglied frei stehen, dem Hof nach München zu folgen oder mit gleicher Besoldung in Mannheim zurückzubleiben. Aber bei der Ungewißheit des Schicksals der Zurückbleibenden wie der ganzen Stadt Mannheim zogen es fast alle bis auf wenige Ausnahmen vor, dem Befehl des Kurfürsten zu folgen und nach München überzusiedeln.

Der Fundus der Mannheimer Hofoper wird zum größten Teile zurückgeblieben zu sein, denn er war durch den in München vorhandenen überflüssig. Von den Dekorationen ist diese Annahme sicher, von den Musikalien wahrscheinlich.[1] Auch die ganze Registratur der Hofmusik scheint in Mannheim verblieben zu sein mit Ausnahme der Personalakten noch im Dienst befindlicher Mitglieder. Einiges von den Musikalien und Dekorationen kam aus dem Opernhause heraus, alles übrige scheint mitsamt den Akten verbrannt zu sein, als die Österreicher bei der Beschießung des von den Franzosen okkupierten Mannheim im November 1795 den Opernhausflügel vollständig in Asche legten.

Aus den wenigen in Mannheim zurückbleibenden Hofmusikern bildete Dalberg mit Hinzuziehung neuer Kräfte sein kleines Orchester für die Zwecke des Nationaltheaters. Die Hoffnung Dalbergs, Peter Winter als Dirigenten dieses Orchesters zu erhalten und ihn von seinen Münchener Verpflichtungen loszubekommen, scheiterte; Georg Vogler hatte in einem Plan über die Aufrechterhaltung von Opernvorstellungen am Mannheimer Nationaltheater nachdrücklich auf Winter, seinen Schüler, hingewiesen, aber Winter hielt an seinem Münchener Engagement fest;[2] Ignaz Fränzl wurde Musikdirektor am Mannheimer Nationaltheater. Unter den zurückbleibenden befand sich auch der alternde Kapellmeister Holzbauer, der in Mannheim seine Pension verzehrte und hier noch einige Jahre in Zurückgezogenheit lebte, bis er am 7. April 1783 im Alter von nicht ganz 72 Jahren starb. Seit Ende des Jahres 1781 nahm sein Gehör ab und es verließ ihn zuletzt fast ganz. Er hatte noch in diesen letzten Jahren die Genugthuung, mit zwei neuen Opern erfolgreich hervorzutreten, der einaktigen Oper „Dido", worin Didos Ende und die Einnahme Karthagos durch den Maurenkönig Jarbas geschildert ist (aufgef. Mannheim 1779) und der großen italienischen Oper »Tancredi«, die er als Tauber schrieb, und die in München in den Faschingswochen des Jahres 1783 aufgeführt wurde.

Holzbauers Bleiben nützte Mannheim wenig, denn er stand dem öffentlichen Wirken fern und trat nur noch ausnahmsweise bei außerordentlichen Anlässen hervor. Alle die berühmten Künstler und Komponisten, die Mannheims Ruhm in der Musikwelt ausgemacht hatten, wurden ihm entrissen, die Cannabich, Stamitz, Toeschi, Wendling, Lebrun u. s. w. Auch Vogler folgte dem Hofe nach München. Das musikalische Leben in Mannheim schien mit einem Schlage vernichtet. Aber es raffte sich langsam wieder auf. Noch im Jahr 1778 traten Liebhaberkonzerte ins Leben, für deren Zustandekommen die in Mannheim zurückbleibenden Adels- und Beamtenkreise, namentlich die Familien Dalberg und Stengel thätig waren. Das Orchester in diesen Liebhaberkonzerten setzte sich aus vornehmen Dilettanten und Berufsmusikern zusammen, Ignaz Fränzl übernahm die Leitung. Aus diesen Konzerten erwuchsen die bis auf den heutigen Tag existierenden musikalischen Akademien des Hoftheaterorchesters. Mannheim stand an einem entscheidenden Wendepunkt seiner Existenz. Man hielt die Krisis für die Katastrophe und glaubte das Ende der Stadt nahe. Als der Kurfürst im Sommer 1778 wieder nach Mannheim kam, wurden alle erdenklichen Anstrengungen gemacht, um ihn zum Bleiben zu bewegen. Aber es half nichts. Karl Theodor war zur Verlegung seiner Residenz nach München verpflichtet.

Als eines Abends kurz vor der Abreise der Kurfürst und die Kurfürstin im Theater waren, versammelten sich einige Tausend Menschen, alt und jung, Männer und Weiber in den Straßen von dem Schauspielhause bis zum Schlosse, durch die sie fahren mußten. Als sie nun vorbeifuhren, warf sich all dieses Volk auf die Erde, die Weiber hoben ihre Säuglinge, die Männer ihre Kinder empor, und alles schrie um Gnade für die arme Stadt. „Es war ein rührender, schaudervoller Auftritt, sagt Stengel, der in seinen Memoiren diese Scene erzählt, die Kurfürstin weinte in dem Wagen und war so bewegt, daß sie im Schlosse mit Mühe die Stiege hinaufgebracht werden konnte." Der Hof verließ trotz alledem die Stadt und siedelte nach mehrmonatlichem Sommeraufenthalt in Schwetzingen dauernd nach München über. Es war eine schwere Prüfung für die Stadt, für ihr ganzes kommunales Leben, auch für ihr Kunstleben. Jetzt galt es kräftiges Sichaufraffen, selbständiges Neuaufbauen.

Im August 1778 wurde die Vereinigung der Mannheimer mit der Münchener Hofmusik zur vollzogenen Thatsache. In einem Reskript an den Grafen Sceau, Mannheim 24. August 1778[1] genehmigte der Kurfürst dessen Vorschläge über die Vereinigung der Mannheimer mit

der Münchener Hofmusik. Der Besoldungsstatus für die nach München übersiedelnden Mitglieder der Mannheimer Hofmusik wurde auf 28 857 fl. 32 Kreuzer festgesetzt, der Besoldungsstatus der im Dienst verbleibenden Münchener Hofmusikmitglieder auf 16 895 fl. 57 Kr. Die vereinigte Mannheim-Münchener Hofmusik, die 48+39 aktive Mitglieder zählte, kostete also jährlich 45 753 fl. 29 Kr., welche Summe dem Intendanten Grafen v. Seau in vierteljährlichen Raten vom Hofzahlamt ausbezahlt wurde. Den nach München versetzten Mitgliedern des Mannheimer Hofmusikstabs wurde zur Bestreitung der Reise- und Umzugskosten ihre Gage für den Monat Oktober doppelt ausbezahlt.

Das gesamte Hofmusikpersonal wurde dem Großhofmeisteramt zugeteilt. „Soviel aber", heißt es gegen Schluß, „die dahier rückbleibende und resp. in Pension versetzte Stabsangehörigen belanget, sollen derselben Stabsgeschäfte durch den tit. Spengel sen., wie bishero von seinem Sohn geschehen, besorget, inzwischen aber den in Ruhe versetzten Italienern das beziehende Pensionsquantum in Welschland verzehren zu dürfen auf ihr Gesinnen gestattet werden."

Wenige Tage später erfolgte jenes denkwürdige Reskript vom 1. September 1778, worin Karl Theodor den Frh. v. Dalberg zum Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters ernannte und dieser Bühne „zu einiger Nahrungsbeihülfe der hiesigen Stadt und Bürgerschaft" einen Hofzuschuß von 5000 Gulden verlieh.

Als Mozart im November 1778 wieder nach Mannheim kam, wo er bis in die ersten Tage des Dezember blieb,[1] waren alle diese Veränderungen bereits erfolgt. Er wohnte bei Mad. Cannabich und sah sich von den wenigen Mannheimer Freunden, die er noch vorfand, aufs liebenswürdigste aufgenommen. Einige Tage nach seiner Ankunft, am 12. November, schreibt er darüber seinem Vater: „Gott Lob und Dank, daß ich wieder in meinem lieben Mannheim bin. Ich versichere, wenn Sie hier wären, würden Sie das nämliche sagen. Ich habe noch, so lange ich hier bin, nicht zu Hause gespeist, denn es ist recht das Geriß um mich; mit einem Wort, wie ich Mannheim liebe, so liebt auch Mannheim mich, und ich weiß nicht, ich glaube, ich werde doch noch hier angestellt werden! Hier, nicht in München, denn der Kurfürst wird, glaube ich, gar gern wieder seine Residenz in Mannheim machen, indem er die Grobheiten von den Herrn Bayern unmöglich lange wird aushalten können!"

Mozarts Hoffnung wurde getäuscht, wie die Hoffnung Mannheims. Alle Klagen und Bitten der Mannheimer, die ihre Stadt dem Untergange nahe glaubten, fruchteten nichts. Mannheims Residenzherrlichkeit

war zu Ende. Eine kleine Entschädigung war ihnen gewährt durch die Eröffnung des Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung, aber noch ahnten sie nicht, was diese Bühne für sie sein werde.

Mozart trat zu Dalberg in nähere Beziehungen, worüber er uns selbst in seinen Briefen Kunde giebt. Dalberg schlug ihm vor, für die Mannheimer Bühne ein Duodrama zu schreiben nach der Art der beiden berühmten Bendaschen Werke „Medea" und „Ariadne auf Naxos", die er „mit dem größten Vergnügen" und mit lebhaftem Erstaunen über ihre Wirkung im Mannheimer Theater hatte aufführen sehen. „Sie wissen wohl", schreibt Mozart an seinen Vater, „daß da nicht gesungen, sondern deklamiert wird, und die Musik wie ein obligiertes Recitativ ist. Bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut . . . Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Oper tractieren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen". Einige Tage später erklärte er sich bereit, für 25 Louisd'or ein Monodrama zu schreiben, noch zwei Monate in Mannheim zu bleiben und die Aufführung seines Werkes vorzubereiten. Aber ein derartiger Vertrag kam nicht zu Stande, trotzdem er mit der Komposition des in Aussicht genommenen Werkes — es war die „Semiramis" des Frh. Otto v. Gemmingen — bereits begonnen hatte, wie aus einem Brief vom 3. Dezember an seinen Vater hervorgeht: „Ich schreibe nun dem Hrn. v. Gemmingen und mir selbst zuliebe den ersten Akt der deklamierten Oper, (die ich hätte schreiben sollen) umsonst, nehme es mit mir und mache es dann zu Hause aus. Sehen Sie, so groß ist meine Begierde zu dieser Art Komposition . . ." Leider hat sich bis heute von diesem Werke, das vielleicht gar nicht vollendet wurde, keine Spur vorgefunden.

Auch zu einer großen Oper wollte ihn Dalberg veranlassen. Es war Dalbergs dramatische Dichtung „Cora", die er in Musik setzen sollte. Aber verschiedene Gründe schreckten ihn von dieser Arbeit ab: der Mangel an guten Sängern und Sängerinnen, mit denen Dalberg die Cora hätte aufführen können, die Nachricht, die Dalberg ihm hatte zukommen lassen, daß Gluck und Schweitzer bereits an der Komposition desselben Librettos arbeiteten,*) und nicht in letzter Linie die Länge

*) Dalberg hatte die Genannten ohne Erfolg für seine „Cora" zu interessieren versucht. Vogler erbot sich damals, Cora bis zum Januar 1779 zu komponieren und gegen einen Vorschuß von 1000 Gulden die Partitur stechen zu lassen, eine besondere Ausgabe der Arien, sowie den Druck des Textbuchs und einer musikalischen Zergliederung zu besorgen. Dalberg ging auf dieses Anerbieten nicht ein.

und die ganze Art der Dalbergschen Dichtung. Die Schicksale der peruanischen Sonnenpriesterin lagen ihm vollständig fern, denn darüber war er sich jedenfalls jetzt schon klar, daß der nationalen Oper mit derartigen Stoffen nicht gedient sein konnte.

Noch einmal trat übrigens in späteren Jahren an Mozart aus Mannheim das Anerbieten einer Operndichtung heran, und zwar von Klein, der ihm in den ersten Wochen des Jahres 1785 seinen „Rudolf von Habsburg" übersandte. Mozart schrieb dem Dichter, das Werk habe ihn interessiert, aber er sei so mit Arbeiten überhäuft, daß er noch nicht zu einer ruhigen und vollständigen Lektüre derselben gekommen sei, er möge es ihm noch einige Zeit anvertrauen. Aber Mozart konnte sich trotzdem nicht zur Komposition dieser historischen Oper verstehen, er hatte seine guten Gründe dabei.[1]

Der Plan, eine Oper zu komponieren, beschäftigte Mozart während seines ganzen Mannheimer Aufenthalts, aber ohne daß er ihn konsequent verfolgte. Anfangs Januar 1778 hört er, daß der Kaiser in Wien eine deutsche Oper zu errichten beabsichtige und einen jungen Kapellmeister suche, der die deutsche Sprache verstehe, Genie habe und imstande sei, etwas neues auf die Welt zu bringen. Sofort fühlte er sich berufen zu dieser Stelle, um die sich auch Benda und Schweitzer bewarben. „Wenn der Kaiser mir 1000 Gulden giebt", meinte er, „so schreibe ich ihm eine deutsche Oper, und wenn er mich nicht behalten will, so ist mir's einerlei." Kaum einen Monat später, am 2. Februar schreibt er an seinen Vater: „Vergessen Sie meinen Wunsch nicht, eine Oper zu schreiben! Ich bin einem jeden neidisch, der eine schreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Arie höre oder sehe. Aber italienisch, nicht deutsch, eine seria, nicht buffa!" Und am 7. Februar: „Das Opernschreiben steckt mir halt im Kopf, französisch lieber als deutsch, italienisch aber lieber als deutsch und französisch." Bald nachher schreibt er den trotz Gluckscher Einflüsse italienisch gefärbten und im Stil der opera seria gehaltenen »Idomeneo«.

Es ist auffällig, daß die Mannheimer „Opernrevolution", die Pflege der deutschen Oper in Mannheim damals keinen größeren Eindruck auf ihn gemacht hat. Mit einem Günther oder einer Rosamunde ließ sich allerdings keine neue Epoche des Operngeschmacks heraufführen. Die Anregungen, die Mozart in Mannheim fand, lagen mehr auf dem Gebiet der Konzertmusik. Auf seinem Wege von der „Entführung" bis zur „Zauberflöte" führte er das durch, was Holzbauer und Schweitzer vergeblich versucht hatten, die Popularisierung der deutschen Oper, die Verdrängung des italienischen Geschmacks.

Bei Holzbauer und Schweitzer war es hauptsächlich nur das Libretto, das nationale Tendenz trug. Bei Mozart ist trotz gewisser Berührungen mit den Italienern vor allem die Musik deutsch. Zur Zeit, als man in Mannheim Opernreformen plante und großes Wesen von diesen Plänen machte, war der Reformator der Oper bereits am Werk: es war Gluck. Aber seine großen Meisterwerke drangen damals nicht an die Mannheimer Hofoper, nur einige unbedeutende Kompositionen von ihm wurden bei Hofe aufgeführt.

Vier Jahre vor Wieland-Schweitzers Alceste ließ Gluck seine Alceste erscheinen, und die Gedanken, die er in der berühmten Widmungsvorrede zu diesem Werke aussprach, Gedanken, die er in seiner Musik verwirklichte, waren die Grundlage einer neuen Kunst, einer Kunst, die den nationalen Charakter mit der universalen Bedeutung vereinigte. Schon wehte die frische Morgenluft dieser neuen Kunst, als Mannheim und die übrigen musikalischen Metropolen jener Tage noch bewundernd vor den Modegötzen des Auslandes lagen. Als sich dann die Mannheimer Kunst auf ihre nationalen Aufgaben besann, war es nicht die Oper, deren Entwicklung sie neue Wege zu weisen vermochte, sondern Schauspielkunst und Tragödie. Mit Schillers Räubern wurde in Mannheim die klassische Blütezeit des deutschen Dramas geboren, denn erst mit der Mannheimer Räuberaufführung wurden Schiller die Pforten zu seiner dramatischen Laufbahn geöffnet.

Gluck hatte einem größeren die Wege geebnet, die zur Vollendung des musikalischen Dramas führen sollten. Als Richard Wagner, an Glucks Prinzipien anknüpfend, seine großen nationalen Dramen schuf und zur Verwirklichung seiner Ideen an das deutsche Volk appellierte, fand er in Mannheim einen fruchtbaren Boden für seine Kunst und thatkräftige Unterstützung seines Unternehmens. Das deutsche Bürgertum war reif für die Kunst geworden. Echter nationaler Bürgersinn in Mannheim hat, wie Wagner selbst aussprach, in ihm zuerst den Glauben an die praktische Verwirklichung seiner Pläne befestigt.

Anhang.

Vorliegende Arbeit beruht in ihrem archivalischen Teil auf Nachforschungen im Großh. Generallandesarchiv in Karlsruhe und im Kgl. geh. Hausarchiv in München. Den Beamten dieser Institute spricht der Verfasser für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen geziemenden Dank aus, ebenso den Beamten der von ihm in Anspruch genommenen Bibliotheken, nämlich: der Großh. Universitätsbibliothek in Heidelberg, der Großh. Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe, der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, der Ständischen Landesbibliothek in Kassel und der Öffentlichen Bibliothek in Mannheim. Zu besonderem Dank für freundliche Unterstützung ist der Verfasser verpflichtet: Herrn Prof. Kautzmann in Mannheim, Herrn Dr. Sandberger in München, Herrn Dr. Sillib in Heidelberg, Herrn Dr. Weiß in München und Herrn Prof. Wille in Heidelberg.

Anmerkungen.

S. 2. A. 1. Was über die Mannheimer Oper des 18. Jahrhunderts bisher bekannt war, stützte sich außer den Mitteilungen Jahns (Mozart 2. Bd.) hauptsächlich auf den kurzen Abschnitt, den Pichler (Chronik des Mh. Th.'s) dieser Zeit widmet. In der Festschrift zur 33. Tonkünstlerversammlung des allg. deutschen Musikvereins in Mannheim 1897 widmete der Verfasser vorliegenden Werkes in einem Überblick über „die Entwicklung des Mannheimer Musik- und Theaterlebens" jener Periode einige orientierende Worte.

S. 10. A. 1. Vgl.: Über die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen wittelsbachischer Fürsten aus dem Hause Pfalz. Festrede von Kluckhohn, München 1880. — A. 2. Von Behaim besitzt die Heidelb. Univ.-Bibl. das autogr. Handexemplar seiner geistlichen, moralischen und weltlichen Gedichte. Cod. pal. 312. Vgl. Häußer 1,416 f. — A. 3. Christ im A. Arch. f. Gesch. Hdbgs. 1,54 u. 2,93. Hautz, Gesch. der Universität Heidelberg 1,465. — A. 4. Töpke, Matrikel der Universität Heidelberg 1,646.

S. 11. A. 1. Karlsruhe GLA. Kopialbuch 473; fol. 223. „Ordnung der Sengern durch unßern gnd. Hrn. begriffen. (Regierungszeit des Kurfürsten Philipp.) Item nach dem wir Johannes Sust zu unserm Sengermeister uffgenommen und Ime bevolhen haben dasselbig flißlich zu versehen also bevelhen wir Ime das noch uff solch meynung als nachfolgt.

Item zum ersten bevelhen wir Ime unnser Sengerknaben das er die ziehen und leren woll zu dem besten u. geben im macht wo die strefflich wern die zu strafen doch das die straff zymlich als jungen Knaben zugehort geschee. Er sol sie auch dar zu halten das sie zu allen Amptern die in unser Capellen gesungen werden, gegenwertig syn u. was da gesungen werden soll, das sie das wol können vor übersungen haben, uff das kein confuse da geschee.

Item es soll auch der genant unser sengermeister selbs auch die andern Gesellen wer die syn werden personlich by vorgedachten ampten sin und solichs mit vlys und ernst helffen vollbringen durch iren gesang oder wie sich dann zu yglicher zyt das geburt u. ob die gesellen einer oder mer . . . . [undeutlich] oder farelessig inn solichen amptern zu singen, oder personlich daby zu syn sie wolten, soll Johannes ine das allein gütlich untersagen u. wo sie das nit abstellen wolten, sol er uns solichs firebringen u. sich doch mit ine in keyn zweyung oder kriegung geben, dessglichen sie mit Ime, sunder sie zu beyden teyln sollen unns solchs wo es not wurt entscheiden lassen, dessglichen wo der genant Johannes farlessig sin wolt, sollen die andern solichs Ime auch gütlich undersagen u. wo er solichs nit myden würd, sollen sie uns solichs auch fürbringen.

Item wann fremd lüt hie syn, oder etwas nüwes zu singen ist, oder so sie an fremden enden singen, sollen sie alle vor zusamen geen was gesungen werden sol, das flyssig übersingen u. welch sich solchs widdern wolt sollen die andern solichs im gütlich undersagen.

Item wir gebietten in ernstlich u. wollen solichs stracks von in allen gehabt haben, das ob ir eyner zu dem andern eyn unwillen hat das der von stunde abgestelt werd, sunnder sie sollen gut gesellen syn und freuntlich mit eyn leben uff daß unser Capelle dest stetlicher u. erlicher besungen werden got zu lob u. das wir des auch Ere haben welcher aber solchs überfüre u. verachten wölt mit worten oder wercken, es were wenig oder viel so wir das erfürn wolten, wir solches ungestrafft nit lassen u. uns gegen inen bewysen das sie sehen wir nitt gefallens darob hetten." — A. 2. Cod. pal. germ. 87 der Heidelberger Universitätsbibliothek (Wilken S. 337). Am Schluß heißt es:

Dis buch daß hot durch gross begyrt
Johannes sust getranssferyrt
Eyn syngermeister usserkorn
Hertzog philypsen hogeborn u. s. w.

1470 vollendet. Die Handschrift enthält vorn ein gemaltes Bild, welches den Verfasser darstellt, wie er knieend dem jungen Pfalzgrafen Philipp sein Werk überreicht. Dabei stehen auf einem flatternden Spruchband die Worte:

Laborem nunc dux accipe!
De musice discipulo
Sed plus affectum suscipe
Johannis de suzato.

A. 3. Nach Rob. Eitner in der Allg. deutschen Biographie (ADB.) 31,491 f., wo sich weitere Litteraturangaben finden. Vgl. Monatshefte f. Musikgesch. 1894, S. 26,

Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. V. und VII, 288, G. A. Ritter, Gesch. des Orgelspiels S. 97. Ambros, Musikgesch. Bd. 3.

S. 12. A. 1. Monatshefte f. Musikgesch. VIII, 85. — A. 2. Karlsruhe GLA. Kopialbuch Nr. 485, Fol. 428. „Wie Leodegarius senger zu eim Bassisten sechs Jar lang bestellt unnd uffgenommen ist. [1527] Wir Ludwig ꝛc. bekennen ꝛc., das wir Leodegarien zu unserm senger und Bassisten sechs Jar lang die nechsten nach dato dises brieffs folgende bestellt und uffgenommen haben, thun das hiemit und in krafft dises brieffs, Also das er unns vleißlich und getreuwlich gewarten soll in der Cappellen und sunst, wo ime das von unsernt wegen zu jegklicher Zeitt geputen und thun bevolhen wurtt, auch unserm jetzigen Sengermainster und nach ime einem jeden, der an sein statt von unns uffgenommen wirt, in allen dem das gesang betrifft, gehorsam und gewertig sein soll, vleißlich und zu rechter Zeitt zu Kore gen und aus Redliche mergckliche ehafft ursach kein meß vesper noch Salve verseumen, auch recht zu singenn unnd nyemants irre machen sich befleißenn fridlich mit seinen gesellen sein, kein gezenk in oder außerhalb der Kirchen suchen oder anfahen, darzu an erlaubniß unnser nit außreitten, farren oder webern, und unnser Haimlichkait, so viel er der erfert oder weiß, zu verschweigen, Heruff hat er unns gelopt und ein Aid zu gott geschworn uns getreuw und holt zu sein fur unnserm schaden zu warnen fromen und bestes zu werben und wie obsteet getreuwlich zu dienen Umb sollischen seinen dinst wollen wir ime jorlichs und eins jeden jars besonder das uff heut dato angeet dis obbestimmt jar zall uß, sovill er der erlept dreißig gulden zehenn malter Kornns einhalb fuder weins und ein hoffklaid so wir ander seins gleichen kleiden werden, geben und außrichten lossen Sonder und on alles geverde. Datum Haydelberg under unserm zuruck uffgedrucktem secrett uff Martini Anno XXVII. Zwantzig unnd siebenn Deß hat er seinen Reverß geben."

S. 13. A. 1. Häußer, Gesch. der Pfalz 1,589. — A. 2. Vgl. eine Reihe von Aufsätzen in Eitners Monatsheften für Musikgesch., besonders 1894. Ambros, Musikgesch. 3,403. E. Radecke, das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jhdts. Vierteljsjahrschr. f. Mus. Wissensch. VII, 285 ff. Von Eitner sind auch die Artikel in der ADB.: Lemlin 18,236; Forster 7,164; Othmayr 24,536. Vgl. auch Eitner, Bibliographie der Musikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Becker, Tonwerke des 16. u. 17. Jhdts. und Mettenleitner, Musikgeschichte der Oberpfalz. Ferner: Töpke, Matrikel der Universität Heidelberg.

S. 15. A. 1. ADB. 12,749. Lipowsky Bayr. Musiklexikon S. 128 glaubt, Janson sei Hofmusikus in München und später daselbst Kapellmeister gewesen. Diese Notiz beruht jedoch nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. A. Sandberger in München auf einer mißverstandenen Stelle in Münchener Kreisarchivakten, woraus deutlich hervorgeht, daß Janson wohl „bairischer" Kapellmeister, aber in Heidelberg war.

S. 17. A. 1. Joannis Reuchlin Phorcensis Scenica Progymnasmata hoc est Ludicra praeexercitamenta. Acta ludis Februis in edibus illustris principis et reverendi Dni Joannis Camerarii Dalbergii, Vangionum Episcopi . . Pridie Kal. Februarias Anno MCCCCXCVII. Als Mitwirkende sind genannt: Jacob Dornberger, Jacob Eltz, Jacob Lutz, Jacob Merkel, Jacob Wimpfeling jun., Erasmus Münch, Hieronymus Quaich, Johannes Gnypo, Johannes Bühel. »Modos fecit Daniel Megel, Joannes Richartzhuser recensuit.« Dalberg bewirtete nach der Aufführung die Darsteller in seinem Hause und beschenkte sie reichlich. In ihrem Namen nahm Valentin Helfant aus Weißenburg das Wort zu einer lateinischen Dankrede, worin er den Bischof feiert als den, der den humanistischen Studien in Heidelberg Eingang

verſchafft habe. — Das Reuchlinſche Stück iſt kurz beſprochen bei Geiger, Renaiſſance und Humanismus S. 473 f. Derſelbe findet eine Verwandtſchaft des Stoffes mit der franzöſiſchen Farce Maître Pathelin. Die Chorgeſänge ſind behandelt von Liliencron in der Vierteljahrsſchr. für Muſikwiſſenſch. VI, 314. Wegen der Überſchriften »choraules chorus« iſt es ſicher, daß die Chöre mit Flötenbegleitung geſungen wurden. Als Stilprobe ſei der Chorgeſang des zweiten Aktes mitgeteilt:

Digna sunt Apolline,
Quo coruscant numine,
Diligamus ergo nos
Quorum ludos scenicos,
Quae concinunt poete,
Divinitus prophete
Vates celitus sacros
Ostendimus facete.

Irgendwelche ſceniſche Angaben finden ſich nicht, die Scene iſt vollſtändig neutral. Der Schauplatz wechſelt ſtrenggenommen in jedem Akt mehrmals, aber davon nimmt der Dichter keine Notiz. Der vierte Akt, deſſen zwei Hauptſcenen wir im Folgenden noch (mit regulierter Orthographie) mitteilen, ſpielt zuerſt bei dem Advokaten Petrucius, dann im Gerichtslokal vor dem Richter Minos.

Actus Quartus.

Dromo, Petrucius.

Dr. Salve perite iuris et miseris pater,
Patrone, consul, rhetor et legum sciens!
Petr. Non admodum misero pater, sed diviti,
Nam liberi, uxor et domus multis egent,
Quos cogor educare mercennarius.
Quare nihil me pauper unquam divitat.
At vade pauper! Abi, miser me nil beat!
Dr. Quid sit lucri ex causa tibi quid nascitur?
Petr. Potest quidem hoc, sed cedo, quid negocii est.
Dr. Nosti Danistam? Petr. Foeneratorem malum?
Novi. Dr. Trahit nunc me ante iudicem sagax.
Quare nam? Oportet sciscitari singula.
Meo magistro quid referre debui
Octo aureis sumptis, eos non tradidi,
Sed credito mercem recepi et vendidi.
Nunc postulant uterque, utrisque pernego.
Nequeunt probare uterque propositum suum.
Petr. Causam bonam foves, si dimidium dabis
Octo aureorum, at est secus, si non dabis.
Dr. Cui darem? Petr. Mihi patrono, nam mea
Opera solutus eris ab hac instantia.
Dr. Duos dabo, miserere paupertatulae!
Petr. Fiat! Cave nil nisi ble respondeas!
Si quaero quae, tu redde ble, atque aliud nihil.
Dr. Faciam. Petr. Duos mihi polliceris aureos?
Dr. Promitto, dummodo vicero. Petr. Modo viceris.
Eamus huc. Judex tribunal occupat.

Minos, Danista, Petrucius, Dromo.

Min. Preco, iube silentium, adversarii
Ubi sunt? Abest nomenclator nominum.
Dan. Compareo, iudex, et aio, quod Dromo
Ulnas recepit panni adusque quindecim
Metiente me, preciique nil mihi solvit.
Cogatur ergo octo aureos persolvere.
Min. Quid tu taces? Dr. Ble. Petr. Apparet hic surdus miser.
Min. Vade hinc Petruci patrocinare surdo huic.
Petr. Ducendus haud vocandus est, id sentio.
Min. Curate vos causidici, ut unusquisque sit
Cum instructionibus paratus litium,
Ne ut antea turbemur in processibus.
Sed introit Petrucius iam, quem prius
Audire et expedire stat sententia.
Petr. Minos, miser surdaster atque mutus hic
Nequit fateri aut diffiteri nec loqui
Sed consulo, Danista causam testibus,
Si vincere optat et obtinere, iam probet.
Dan. Taceatne sive loquatur, id refert nihil.
Ego solus hoc sibi solitario dedi, [!]
Igitur probare nil queo, sed hunc peto
Jurare decisorium et calumniam.
Min. Petruci, eum adduc, ut vel hunc interrogem.
Homo, Danistae quid respondendum putas?
Dr. Ble. Min. Non voles calumniam inferre improbe?
Dr. Ble. Min. Interrogatus verane negaveris?
Dr. Ble. Min. Sed probatione falsane utere?
Dr. Ble. Min. Neve quos pecunia corruperis?
Dr. Ble. Min. Differendamne tibi litem pares?
Dr. Ble. Min. Saepe Ble multumque Ble! Tibi suadeo
Danista, ut hunc missum sinas, nil obtines.
Dan. Ego obsecundor et obsequor, valeat latro!
Min. Et ego Petruci absolvo sic clientulum.

Als dann im 5. Akt Petrucius den versprochenen Lohn von Dromo verlangt, antwortet dieser auch nur »Ble« und bringt seinen Verteidiger dadurch in große Wut. »Non quiescam — sagt Petrucius abgehend — donec inveniam modum solvendo sis, aliter minas male senseris!«

S. 18. A. 1. Thomas Schmid „Thobias" Heidelberg 1578, vgl. Gödecke Gr. 2,385. Häußer 2,125. — A. 2. Nach Hubertus Thomas (Ausg. Bülow 2,243). — A. 3. GLA. Kopialbuch 495 fol. 37. d. d. Heidelberg Montag nach dem heil. Cristtag anno 1544. — A. 4. Codices Palatini Latini Bibliothecae Vaticanae recensuit H. Stevenson iunior, recognovit J. B. de Rossi, Tom. I, p. 255: Cod. pal. Lat. 716. Chart. in f. Scriptus anno 1533, fol. I—VII (192) »Michaelis Gass archimusici Principis Ludovici Palatini tercii directorium omnium eorum, quae per tocius anni curriculum in sacello illustrissimi Principis Palatini canuntur et aguntur, eiusdem nomine, iussu et auctoritate congestum anno dom. MCCCCCXXXIII.« Foliis I—VI praefigitur »Index eorum, quae in hoc libro continentur.«

S. **19.** A. 1. Urkundenbuch der Universität Heidelberg, hg. von Winkelmann S. 251. Vgl. Haut 1,464. Die betreffende Stelle dieser Bulle lautet: ». . . . item ut in dicta capella sex sacerdotes et duodecim cantores cum aliis ministris, qui divisa officia continue et devote celebrent, deputentur et constituantur.«

Eine neue Orgel in der Heidelberger Schloßkapelle wird bei der Hochzeit Friedrichs II. (26. Sept. 1535) erwähnt, in der poetischen Beschreibung dieser Hochzeit durch Peter Harer heißt es:

Es war ein orgell, welche hott
Machen lon mit kostlichem rott
Inn disz cappell der milte wirt
Gott zu eren ganz art bezirt
Mit Farben auffgestrichen schon.

A. 2. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, 289. Ambros 3, 440; Gödecke Grundriß 2,29. Die Grabschrift Ochsenkühns und seiner Gattin Sibylla siehe in Melchior Adams Verzeichnis der Inschr. sämtl. Monum. in Heidelberg (Hdlbg. 1612) S. 100. Ein Porträt Ochsenkühns findet sich am Schluß seines Tabulaturbuchs, dessen Inhaltsangabe siehe Monatsh. f. Musikgesch. 4,52 f.

S. **20.** A. 1. Denkw. d. Ritters von Schweinichen hg. von Österley 67 f. Vgl. Kluckhohn, Leben Friedr. d. Fr. 427. — A. 2. Häußer 2,84. Christ A. Arch. f. d. Gesch. Hdbgs. 1,55. — A. 3. Nach Rob. Eitner ADB. 16,319. Vgl. Gödecke Gr. 2, 53. — In dem Sammelkodex der Heidelb. U. Bibl. Cod. pal. 846 fol. 92 findet sich eine Aufstellung über die Anzahl der Kapellmitglieder, wohl ins Jahr 1579 gehörig, bei der sich aber nicht konstatieren läßt, ob dieselbe sich auf wirkliche Verhältnisse bezieht. Es ist darin die Rede davon, daß in der Sängerei 10 Personen sein sollen, daß es aber ungefähr 10 Sänger mehr sind, daß es statt eines Organisten deren zwei sind u. s. w. — A. 4. Palatina I, 291. Über den Thesaurus picturarum, der in einer großen Reihe von Codices gleichzeitige chronikalische Aufzeichnungen mit schönen Abbildungen enthält, ist zu vgl. Wirth, Archiv f. Gesch. Hdbgs. 1,133, Ph. A. F. Walther. Beiträge zur näheren Kenntnis der Großh. Hofbibl. in Darmstadt 1867 und Mitt. z. Gesch. d. Hdb. Schlosses I, 3 ff. Verfasser und Sammler der beiden Bände Palatina, die Aufzeichnungen und bildliche Darstellungen aus den Jahren 1559—1601 enthalten, ist der Kirchenrat Marcus zum Lamb in Heidelberg (1572—1620). Die betreffende Stelle in Pal. 1,291 lautet: ». . . in horto praedicti Dom. Electoris inter alia huius modi festivitatibus consueta spectacula Neptunus delphino insidens curru triumphali circumductus fuit.«

S. **21.** A. 1. Tagebuch Friedrichs IV. vgl. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrh. 23,201 ff. — A. 2. GLA. Kopialbuch 572. lib. off. Frid. IV. 1592—1610 Fol. 20. „Wie Christian Engellmann zu einem Vocalis et Instrumentalis musico angenommen worden. 18. Juni 1604. „Wir Friderich ꝛc. bekennen und thun kundt offenbar mit diesem brieff, daß wir unseren lieben, getreuen Christian Engellmann zu einem Vocalj unnd Instrumentalj Musiko in unser angestelte Hoffmusic der gestalt angenommen, daß er zuvörderst uns getreu, holdt, gehorsamb und gewertig sein, unsern schaden warnnen, frommen und bestes, soviel an Jhme, befürdern und was er unserer heimlichkeiten erfährt, dasselb biß in sein grub verschweigen, auch sich sonsten deren ordtnung, welche wir jetzmaln unserem Capellenmeister zugestelt oder künfftig noch geben möchten, als viel Jhnen die betrifft und bindet, gemeß erweißen soll. Dagegen soll Jhme Jedes Jars neben dem Disch zu hoff uf seine Person durch einen Jeden unsren Cammermeister, der sein würdet, neben dem theil, das Jhme an den fallenden

verehrungen geburen würdt, vierzig gulden in Münz, zwey hofftücher, ein sommers und ein winters, gegen seiner zimlichen quittung außgericht werden. Hierauff hat er unns gelobt und einen leiblichen Aidt zu Gott geschworn, deme allem wie vorgemelt, und wie unßer Marschalckh, Haushoffmeister, Capellenmeister oder die Cappelnordtnung Ihnen heißen werden, treulich nachzusetzen, ohne gefehrdte. Dessen zu urkundt haben wir unser Secret hievor trucken lassen. Datum Heidelberg den achtzehenden Juny Anno sechzehenhundert und vier."

S. 22. A. 1. GLA. Kopialbuch 509 Fol. 349. — A. 2. GLA. Kopialbuch 509 Fol. 408. — A. 3. GLA. Copialbuch 509 Fol. 399 und 400. „Wie Johann Dröttlin zu einem Capellenmeister über die Cantorey undt Instrumentisten bestelt worden". [1598] — „Wir Friderich etc bekennen etc daß wir unsern lieben getreuen Johan Dröttlin zum Capellenmeister über unser Cantorey und Instrumentisten bestelt und angenommen, der gestalt, das er uns getreu undt holdt sein, unsern schaden warnen, frommen und nutzen fürdern, auch täglich oder so offt wir es begeren, alhie oder außerhalb uffm landt, da wir ieder Zeit außraisen, uns uf den Dinst warten, die Music seines besten fleiß und verstandts zum geschicklichsten anordnen und tirigirn, das dieselbe Just und an seinem fleiß kein mangel erscheine, deßgleichen unsere Musicalische Instrumente also zurichten und auch erhalten, damit man sie ieder Zeit undt stundt gebrauchen könne. Ferner soll ermelter unser Capellmeister und Musicus auch einen iungen ortlich zum singen abrichten. Deßgleichen was sonst ins gemein seinem Ampt ferner anhangt, das soll er unverdroßenes fleis gleicher gestalt ieder Zeit außrichten undt thun, wie einem treuen Diener, Capellmeister und Instrumentisten gebüret, als er uns dann darüber gelobt undt ein leiblichen Aidt zu Gott geschworen hatt. Umb undt für solchen seinen Dinst sollen undt wöllen wir ihme Jahrs, daß uff Johannis Baptistae an, auch künftig iedesmahls uff bemelte Zeit wieder außgehet, zur Dinstbesoldung raichen und geben lassen Ein hundert gulden gemeiner Landtswehrung aus unser Cammer, Ein halb Fuder wein durch unsern hoffkeller, acht malter Korn durch unsern Kastenknecht, zehen gulden für ein Hofffsommerkleidt und die wohnung in unser Sengerei alhie, auch soll er für sein person den Disch zu hoff haben. Zu Urkundt versigelt mit unserm hiefür getruckten Secret. Datum Heidelberg uff Johannis Baptistae den 24. Junij Aº 98."

S. 23. A. 1. GLA. Kopialbuch 509 fol. 408: 3. Juli 1598. „Wir Friedrich etc. bekennen etc., daß wir unnßern lieben getreuen Lorenz Haußleib burgern zue Nürnberg zu unßerm Diener von hauß auß der gestalt uffnehmenen und bestellen laßen, daß er uns getreu und holdt sein, unsern schaden warnen, frommen und nutzen fördern und uff ieder Zeit unnßer erfordern, wan wir seiner bedurffig sein werden, oder deß Jars zum wenigsten Zwey oder Drey mal alhie oder wohin wir ihne bescheiden werden, gehorsamblich erscheinen, unnßere habende Musikalische Instrumenten, Positiu [Positiv: kleine Zimmerorgel ohne Pedal], Orgeln und dergleichen in gute, richtige ordnung bringen und erhalten, da waß an denselben zerbrochen oder mangelhafft daran sein, daß selbiges der gebür wider ergenzt, reparirt und zum gebrauch also zugerichtet werde, daß wan man eines oder des andern vonnöten, sie ohngehindert zu ieder Zeit und stundt gebraucht werden können, deßgleichen was sonnsten ins gemein seinem Ambt ferner anhangt, dem soll er unvertroßenes vleiß gleicher gestalt nachsetzen, wie einem treuen Diener gebürt, alß er unß dan darüber gelobt und ein leiblichen eidt zu Gott geschworen. Umb und für solchen seinen Dienst sollen und wollen wir Jme Jahrs, das uff heut dan an, und künftig iedesmale uff bemelte Zeit wider außgehet, zur Dinstbesoldung raichen und geben lassen fünffzig

gülden Reichswehrung auß unßerer Cammer, dargegen er uff seinen kosten anhero zu ziehen schuldig sein und wan er also in unßerm Dinst allhie erscheinen würdt, vor seine Person und einen Diener den Tisch zu Hoff wie andere seines gleichen haben solle. Zu urkhunndt versigelt mit unßerm hiefür getrucktem Secret. Datum Heidelberg, den dritten Julij, Im fünfftzehen hundert acht und Neunzigsten Jahr." —

A. 2. Aus alten Heidelberger Einwohnerverzeichnissen lassen sich folgende Musikernamen feststellen. 1588: Veit Wenig, Trompeter; Kilian Obrigk, Trompeter; Heinrich Neuhöfer, Trompeter; Hans Zeisen, Trompeters Witwe; Corvin, Trompeter; Alten Matthes, Trompeters Witwe; Burkhard Ruckhardt, Trompeter zu Hof; Hans Meurer, Trompeter; Ambrosius, Trompeter; Hieronymus Müller, Trompeter zu Hof; Paulus N., Trompeter und Zinkenbläser; Hans Conrad, Zinkenbläser zu Hof; Fritz, Zinkenbläser, Musikus zu Hof; Jeremias, Posauner; Peter Bracht aus Antwerpen, Organist. 1600: Johann Treidel, Organist; Peter Frank, Harfenist; Hans Georg Obrigk, Heerpauker, Sohn des Hoftrompeters Kilian Obrigk; Friedrich Pfitzinger, Trompeter (in seinem Haus der Sängerknabe Hans List). Vgl. Neues Archiv f. Gesch. d. Stadt Heidelberg I u. II.

S 24. A. 1. Beschreibung der Reiß-Empfahung . . . Heirats und glückl. Heimführung . . . Friedrichs V. von der Pfalz und Elisabeth von England. Mit schönen Kupferstichen gezieret, in Gottfr. Vögelins Verlag Anno 1613 Heidelberg 306+100 S. 4° (Wertvolles und seltenes Werk, Exemplar in der Bibl. des Mannh. Altertumsvereins B 432). Die erwähnten Abbildungen siehe nach S. 140 und 146.

S. 27. A. 1. Kleine Ausgaben Karl Ludwigs 1667—1669 in den Rhein. Beiträge zur Gelehrsamkeit 1778, I, 97 ff. Januar 1668: „Den Komödianten, weil sie vor Kurpfalz den Peter Squenz agiert haben 9 fl." Daselbst finden sich noch folgende Notizen: Des Komödianten Hans Ernsten zwei Kindern jedem 1 Dukat = 6 fl. Dem Crenoa (ital. Krämer) seinen Zettel bezahlt für ausgenommene Waren für die Komödianten 6 fl. Den Leyrern und Sackpfeifern 3 fl. Im Mai 1668: Einem Komödianten 6 fl. Im Juni 1668: Den Spielleuten, welche aufgespielt: 1 fl. 30 Kr. Im Sept. 1668: „Den Jesuiten zu Worms wegen der Komödie 9 fl. Im Januar 1669: Dem neu angekommenen Musiko 5 Dukaten, um sich besser zu kleiden = 15 fl. Im März 1669: Den Judenspielleuten von Mannheim, so vor Kurpf. gespielt 3 fl. — A. 2. Creizenach, die Schauspiele der englischen Komödianten (DNL. Bd. 23), S. VI und CXIV f. Gödecke Gr. 2,525. — A. 3. Bolte im Shakespearejahrbuch 24 (1889) S. 73 ff. —

A. 4. Die Ständ. Landesbibl. in Kassel besitzt folgende 2 Sejanusmanuskripte:

1. Ms. theatr. Fol. 3. Übersetzung von John Michel Girish, dem Kurfürsten gewidmet, mit offenbar eigenhändiger, englischer Dedikationsvorrede.
2. Ms. theatr. Fol. 2. anonyme Übersetzung „aus dem Englischen Benjamins Jansons", mit einem Personenverzeichnis (34 Personen, fehlt in Nr. 1).

Beide Übersetzungen haben im Wortlaut viel Gemeinsames und stimmen an einer ganzen Anzahl von Stellen überein. Nr. 1 hat viele Korrekturen, Nr. 2 ist eine Reinschrift. —

A. 5. Die Heidelb. Schloßbibliothek (vgl. Centralbl. f. Bibl. Wesen I, 1884), welche Karl Ludwig begründet hatte, wurde 1685 von Karl seiner Mutter Charlotte vermacht. Diese bestimmte in ihrem Testament (sie starb 1686) daß diese Bibliothek wie ihre eigene ihrem Brudersohn, dem Landgrafen Karl von Hessen-Kassel zufallen solle. Der Landgraf überließ dem neuen Kurfürsten Philipp Wilhelm auf dessen Vorstellung einige hundert Bücher und Manuskripte, die sich auf die pfälzische und bairische Geschichte

bezogen. Von der Heidelberger Schloßbibliothek wurden im Juli 1686 ca. 4500 Bände nach Kassel verbracht, darunter der wertvolle (wenn auch ohne bibliothekarische Sorgfalt hergestellte) Katalog der Bibliothek von Lorenz Beger, kurf. Bibliothekar und Archivar. Dieser Katalog giebt ein Bild von der großen Reichhaltigkeit dieser Bibliothek, die auch sehr gut mit Schauspiellitteratur und interessanten Opernlibrettis jener Zeit versehen war. Der ausführliche Titel des Katalogs lautet:

Catalogus über Churfürst und Pfalz Grafens Caroli Hochseel. Andenkens hinterlassene Bibliothec s. durch L. Beger Hochged. Churf. Dhl. Bibliothecarium. (Ms. hist. litt. Fol. 5 der Kasseler Landesbibl.). Dicker Folioband. Ist ein ziemlich oberflächliches Standortregister, schrank- und formatweise geordnet. — Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß die letzten Kurfürsten des simmernschen Zweigs in Heidelberg auch eine sehr ansehnliche Gemäldesammlung begründet hatten, in der sich Bilder von Rubens, Dürer und L. Cranach befanden. Diese Galerie, die meistens fürstliche Porträts enthielt, befindet sich ebenso wie die Schloßbibliothek längst nicht mehr in Heidelberg, sondern ist in alle vier Winde zerstreut. Ein Inventar hat sich erhalten und ist kürzlich von Zangemeister veröffentlicht worden. (Mitteil. f. Gesch. d. Heidelb. Schlosses III, 1896.)

S. 28. A. 1. „Die Egyptische Olympia oder der flüchtige Vierenus. Ein auff Italienische Manier mit Musikalischen Scenen geziertes Schauspiel." Ständische Landesbibliothek in Kassel. Ms. Theatr. 4to 6. (nach dem Begerschen Katalog zur Feier des Gebnrtstags Karl Ludwigs 1667 verfaßt). Der Anfang lautet folgendermaßen:

Prologus.

Cupido wartet mit Verlangen auff Aurora mit selbiger nach Cypern wegen Asteria Halsstarrigkeit zu reisen.

Text der Musikalischen Scenen ist dieser:

Cupido: Ach wie lang, wie lang verborgen
Hält sich doch des Tages Licht
Wil dann Phoebus diesen Morgen
wil er noch erwachen nicht?
Hat Er sich dann mit Auroren
Im Epheser Holz verloren?
Oder ist das Haus gespert,
Wo sie gestern eingekehrt?
Auff verlaße Titans Bette
Auff Aurora Schönste Magd
Laße nicht die Berg und Städte
Länger bleiben unbetagt.
Fahre doch mit güldnen Pferden
Durch die schwarz-benachte Erden
Auff Aurora wache auff
eh sich meine Zeit verlaufft.

Aurora antwortet den Cupido wie folget:

Aurora: Weichet ihr nächtliche Wolcken zurücke
Fliehet von hinnen ihr Frauen der Nacht!
Weile mein Liebster in güldenem Stücke
prächtig im Hause des Tages erwacht!
Treibet Ihr Hirten zu Felde die Herden,
weil es Apollo nun lichte läst werden.

Cupido: Wer da? Wer giebt ſich empor
umgegürtet mit Rubienen?
Aurora: Ich Aurora, dir zu dienen
Kom aus meinem Saal hervor.
Cupido: Schönſte,
Aurora: Liebſter,
Cupido: Sey gegrüſt,
Beyde: Und mit Nectar überſüſt.
Cupido: Halt Ich wil nach Cypern mit,
Wo Aſtere ſich erhebet
truzig mir zuwieder lebet,
Mein Gebott mit Füßen tritt!
Dieſe will Ich heute noch
unterwerfen meinem Joch.
Aurora: Kom herauff in meine Schoß.
Fahre nach den Cypern Hafen,
Straffe die verpflichte Sclaven,
mache deinen Nahmen groß.
Steuer hoher Dein Geboth,
Kom o kleiner Liebes Gott.

Aurora und Cupido ſingen die Stad und Reſidenz an mit folgendem Text:

Cupido: Heydelberg in teütſchen Lande
ſchön und wohl erbaute Stadt,
Die am kühlen Necar Strande
Den berühmbſten Nahmen hat,
Deines Creißes freüd und wonne
Unſres Reiches Edle Sonne
grüne blühe wachſe wohl
Sey erwnnſchten Segens voll.

Heydelberg von glückes gütern
Edel wegen deiner pracht
Doch viel Edler von gemüthern
Die ſo prächtig dich gemacht,
in der Reiches Städte Chor
gehſtu allen andern vor,
große Haupt-Stadt blühe wohl
Sey erwünſchten Segens voll.

Aurora: Und Ihr Edler Printz [Virenus] verbleibet,
Bleibet in Egypten heüt,
Sehet wie die Liebe treibet,
Die getreüen Seelen weit,
Doch verlaß Olympia nicht,
wenn Ihr großes Leid geſchieht
kompt mit mir nach Cypern hin
wo Ich ein Beherrſcher bin.
Beyde: Wachſe Chron der teütſchen Erden
über ſtrahl das gantze Land,

günſtig muß der Feind dir werden
oder würken ſeine Schand.
Edles Hauße blühe wohl
Sey erwünſchten Seegens voll,
Und Ihr Fürſte lebt in Ruh,
Biß auff Neſtors alter zu ꝛc.

N. 2. Comoedia, genandt Die getreue Octavia (Ständiſche Landesbibl. in Kaſſel Ms. theatr. 4° 7.) Der durchläuchtigſten Fürſtin und Frauen, Frauen Charlotta Pfaltz-Gräffin bey Rhein und Churfürſtin etc. übergiebet dieſes in tiefſter unterthänigkeit Chriſtian Janeſchky. Die Proſa, in der das Stück gehalten iſt, wird hie und da unterbrochen durch Verſe. So ſagt z. B. Fulvius in der 5. Scene des 1. Akts, als er Metella geſehen hat:

Die Proben ſindt zwar groß, groß Ihre Liebeszeichen,
Doch muß Octavia nun vor Metilla weichen,
Metilla kriegt mein Herz, Metilla meine Freudt,
Octavia vergieb mir dieß' undankbarkeit. (gehet ab).

In der erſten Scene des 5. Akts ſingt Julia, Octavias Kammerzofe, folgendes Lied, um ihre Herrin zu tröſten:

Nimb hin du klahrer Fluß, nimb meine Zähren,
Laß dieſen bittern Guß den ſtrom vermehren,
Nimb aber auch zugleich den bittern ſchmertzen,
Der meine Seele trifft
Nimb weg den Liebesgifft
Aus meinem Hertzen.

Ach du wilſt nicht ein wort von mir empfinden
Du fließeſt immer fort in tiefen gründen:
So iſt mein unglück auch gantz unergründlich,
Der erſt ſchwur mein zu ſeyn
Iſt nun als ſtahl undt Stein
So unempfindlich.

Ich wahr in Liebes Luſt zwar gantz gefangen,
Doch weil mein treues Hertz wird hintergangen
Von dem der meine gunſt mit undanck lohnet
Verändert ſich mein Sinn,
Der Haß wohnt wo vorhin
Die Lieb' gewohnet.

Pasquin äußert ſich in der folgenden Scene über dieſen Geſang: „Ich kanns nicht genugſam ausſprechen, ich glaube, ſie hat in dieſen garten mit offenen munde geſchlaffen, und iſt Ihr etwa eine Nachtigall in den Bauch gekrochen, ich hatte kaum das Hertz zu Ihr zu gehen, aus Furcht, ich möchte durch dieſen Syrenen Geſang gleich ein andererer Ulyſſes in gefahr gerathen, damit aber ein unglück verhüttet werde, wil ich mich an den Maſtbaum Eueres Leibes anbinden, damit ich nicht durch ſie in den abgrundt Scillam oder Charibdim gerathen möge." Einige weitere Stilproben ſeien hier angefügt. In Scene 3 des 4. Akts ſucht die getreue Octavia ihr Rachebedürfnis an Fulvius zu befriedigen, indem ſie ſich folgendermaßen an ihren Vater, den König, wendet:

„Soll mir geholffen werden, Herr Vater, so müßet Ihr euer eigenes Hertz angreiffen, und euern willen zwingen. Fulvius wohnet in euren Hertzen durch eure gunst, ich aber lebe in denselben durch gehorsam, Liebe und treue, und diese gesellschaft kann keinen Verräther umb sich leiden, soll ich nun meine rechtmäßige wohnung behalten, so muß ein Verräther weichen, welcher meinen Zorn und Haß auf das höchste gereitzet hat, mit einen wort, soll Octavia leben, so muß Fulvius sterben. . ."

Der König läßt sich von seiner Tochter bereden und fährt nun gleich darauf seinen ehemaligen Günstling Fulvius also an:

„Du weist wohl schnöder mensch, undanckbarer unterthan, unbesonnener Hundt, daß die Könige Götter sindt auf erden, welche die Boßheit straffen und die tugenden belohnen müßen, darumb erfordert von uns das recht, den meineydigen alle gnade zu entziehen, u. alle ehre zu rauben. Du bist allzuhoch gestohen, dein Hochmuth hat sich der sonnen allzusehr genähert, darumb ist es auch billig, daß ihr glantz deine augen verblende, und deine flugfedern versenge. Begrab den Titul eines Hertzogs, wir erkennen dich unwürdig denselben zu führen. Bey straffe deines Lebens meide unßere gesichte, unßern Hoff und unßer gantzes reich." —

Der Schluß des Schauspiels scheint gesungen worden zu sein. Er ist in Versen geschrieben und im Manuskript besonders hervorgehoben. Nach Festsetzung der Doppelhochzeit beginnt der König:

König: Unser Stamm wird nun recht feste
Durch vier schöne junge Äste.
Unßer Reich kann nun bestehn,
Und der Feind muß untergehn.

Vendicio: Nun kehrt sich durch Hymens entzündete Kertzen
Das Leiden in Freuden, das Schmertzen in Schertzen,
Das Weinen in Lust.

Fabio: Nun sieht man für Freuden das Königreich lachen,
So wird sich der König durch Gütigkeit machen
Zum zweiten August.

Fulvius: Nun ist meine Pein verschwunden
Admiratus: Nun hab ich mein Glück gefunden
Fulvius: Weil Octavia mir verbleibt
Admiratus: Weil Metilla mich beweibt.
Triphon: So wird man die Printzen mit Loober umbringen,
So werden die Waffen, die Pantzer und Klingen
In Sensen verkehrt.

Metilla: Admiratus ist mein Leben
Octavia: Fulvius bleibt mir ergeben
Metilla: O der angenehmen Freud!
Octavia: O der längst erwünschten Zeit!
Livia: Es lasse der Himmel von allen abweichen
Die traurige Fälle, Er laß euch erreichen
Unzehliche Jahr.

Julia: Ich hoffe, ihr werdet mit höchsten Vergnügen
Nach viermal zehn Wochen in Wiegen sehn liegen
Der Printzen ein Paar.

König: Laßet euer Sorgen weichen
Ihr sollt Euren Wunsch erreichen
Durch ein doppelt Liebes Bandt,
Schlaget alle Hand in Hand.
Vendicio: Laßt Pauken erschallen, die stücke laßt knallen,
Laßt hören Trompeten, Untugend muß fallen,
Weil Tugend obsiegt.
Triphon: So muß man nach Regen auf Sonnenschein warten
Nun lachet, es machet der Liebes Irrgarten
Uns alle vergnügt.

S. **29.** A. 1. Friedr. Lucä's Chronik (hg. v. F. Lucä, Frkft. 1854, S. 16) erzählt: In dem Collegium sapientiae (dem früheren Augustinerkloster), dem Fabricius vorstand, seien viele Schweizer, meist ungehobelte Gesellen gewesen. „Da stellte er dann und wann Comödien an und führte dieselben aufs Theatrum, solche grobe Knorren ein wenig zu exkolieren, aber ohne Nutzen". — A. 2. Vgl. S. 27 Note 1. — A. 3. München, Hof- und Staatsbibl. Cod. lat. 1824, 304 ff. (Abschr. nach einem Druck: Heidelbergae literis Samuelis Ammoni Univers. Typogr.)

S. **30.** A 1. Ibid. p. 312 ff. (Abschr. nach e. Druck desselben Verlags). — A. 2. München, Hof- und Staatsbibl. Cod. lat. 1693. Mannheimer Jesuitenschauspiele finden sich in zwei aus dem Jahre 1756 stammenden hdschr. Sammelbänden der Desbillonsschen Bibl. in Mh. 52/104. — A. 3. Keyser histor. Schaupl. S. 24 sagt: „Ludwig VI. ließ den dicken Turm bauen, der 32 Schritt weit ist und 16 Schuh dicke Mauern hat, und können darin 100 Tische gestellt werden. Friedrich V. hat ihn fast in die Mitte mit dem Dach abheben lassen und durch ein sonderliches Meister und Kunststück (wie die darangewesene Schrift ehemals ausgewiesen) erhöhet und also henken lassen, daß die greuliche Last, ohne eine einzige Säule (denn die vorige Säule der Stuhl und Dachwerk hing, hat man heraus gethan) gleichsam er sich selbst in die Luft oder an ein Magnet durch Schwibbögen schwebete".

S. **31.** A. 1. Lucäs Chronik (hg. von Fr. Lucä Frkft. 1854 S. 16—27 vgl. Mitt. d. Heidelb. Schloßvereins 1,19. — A. 2. Schlözers Staatsanzeigen VI, 255 ff. — A. 3. GLA. Kopialbuch 576, fol. 75.

S. **32.** A. 1. Karlsr. Hof- und Landesbibl. Karlsr. Hschr. 548. —

A. 2. GLA. Kopialbuch 576 (Civilbestallungs-Buch de Anno 1664 biß 1670, folio, Pap. geb.) Fol. 161: »Vocal musici gagen 1667«: „Deß Pfaltz Grafen Churfürstl. Durchl. haben auff Dero Verwaltung Unterthsten Bericht, weßen sich der Italiänische Vocal Musicus Ludovicus Porta der Jährlichen Besoldung halben erkährt, gdst. befohlen, daß besagte Verwaltung von Ihrer Churfürstl. Durchl. wegen ihme Porta zu Besoldung auff ein Jahr lang zu beyderseits Versuch anbieten sollen:

1. Zu ständiger Besolldung Zwey hundert Reichsthaler.
2. Zu wochentlichem Cost Gelt Sieben ohrts Güllden od. anstatt dessen, daferne es ihme anständig Jährlich ein Fuder Weinn unnd 12 Malter Korn.
3. Ein frey logiment.
4. Soll er jedesmals, da Er bey Hoff singet, die taffel auch haben.
5. Soll er Zwey Jungen unnd einen Kerl, deren Wahl Ihme überlassen würdt, biß zu völliger perfection underweisen, von denen zwey Discantisten, der dritte aber entweder ein tenorist oder basist sein soll; unnd wann das Lehr Jahr auß unnd sie werden dergestalt abgerichtet sein, daß sie diejenige Stückh, so man ihnen vorlegen würdt, perfect absingen, auch in

dem Trillo dabey wohl exercirt, soll ihme Porta vor iedwedern fünffzig Reichsthlr. entrichtet werden. Welche drey Lehr Jungen Er dann auch alle zusammen unnd zugleich auff eine Zeitt, unnd nicht einen nach dem andern à part instituiren solle."

S. 33. A. 1. Holland, Briefe Karl Ludwigs u. der Seinen. Bibl. d. litt. Vereins 1884. — A. 2. GLA. Kopialbuch 635 f.

S. 34. A. 1. Die im folgenden besprochenen Stücke u. s. w. befinden sich sämtlich in der Ständischen Landesbibliothek zu Kassel. — A. 2. Vgl. die Anmerkung 5 zu Seite 27.

S. 41. A. 1. Exemplare in der Heidelberger Universitätsbibliothek, der Kasseler Landesbibliothek und der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

S. 47. A. 1. Vgl. Dr. G. Wimmer im Jahrbuch d. Düsseld. Gesch. V. 1888, 385 ff. (nach Akten des kgl. Staatsarchivs in Düsseldorf) und Dr. W. Nagel in Monatsh. f. Musikgesch. 1896, 89 ff. Namen von Düsseldorfer Hofmusikern bei letzterem S. 94 f. — Sehr interessante Aufschlüsse über die älteren Musikverhältnisse am Düsseldorfer Hofe erhält man aus der Beschreibung der Hochzeit des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich mit Jacobäa von Baden 1585 (Exemplar in der Öff. Bibl. Mannh. Desbillons 47/348). Verschiedene Bilder zeigen die Festmusik in Thätigkeit; ein Verzeichnis der mitwirkenden Musiker ist ebendaselbst.

S. 48. A. 1. Karlsruher GLA. Pfalz 8523.

S. 49. A. 1. Vgl. Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV. Venezia 1775.

Vielleicht vermittelte Maria Anna, die erste Gemahlin Johann Wilhelms, die Tochter Kaiser Ferdinands III., die Beziehungen Minatos zum Düsseldorfer Hofe. Bei der Hochzeit der Ebengenannten im Oktober 1678 wurde in Wien die Oper »Enea in Italia« aufgeführt, deren Libretto von Minato herrührte, während der Kaiserl. Kapellmeister Antonio Draghi die Komposition besorgte.

S. 50. A. 1. Die verkleidete Lisida giebt zuletzt ihr weibliches Geschlecht auf eine sehr drastische Weise vor aller Welt zu erkennen: s'apre la veste et fa veder il seno«.

A. 2. Schon im Textbuch ist diese Unterbrechung der Oper vorbereitet und auf eine sehr originelle Weise vermittelt. Nach Beendigung der 14. Scene des 2. Akts „höret man von innen folgendes": [Diese Scene wurde ebenfalls gesungen!]

1. Verändert man die Scen nicht?
2. Man hat doch das Zeichen dazu geben.
3. Es muß an denen Machinen, damit sie bewegt werden sollen, etwas manglen.

Es kommen herfür, und beschawen gantz beschäfftiget die unbewegliche Scen:

Der Poetische Fleiß und die Mathematische Kunst.

Poet. Kombt; helffet geschwind.

Math. Was ein Unordnung ist dieses?

Poet. Seynd die Seyl gebrochen? was fählt doch?

Math. Dise Palcken stehen eben so unbeweglich wie die Felsen.

Poet. Allein es schicket sich nicht die Scen länger lähr zu lassen, die Veränderung solle hernach wohl folgen, underdessen gehe der herauß, an deme die Ordnung ist.

hier höret man von einem sagen:

1. Euriclea? Euriclea?
2. Es ist an ihr, gehe sie doch hinauß.
3. Sie ist nicht hier.
1. Wo ist sie dann, daß man sie geschwind suche.

Poet. Weiß man nicht, wo sie seye?

2. Sie ist nicht zu finden, ich hab sie überall gesuchet.

Poet. Was wird dann daraus werden?

à 2. Was hülfft Kunst und Fleiß? Wann Jemand ist, der sein Ambt so übel verrichtet? Was hülfft Kunst und ꝛc.

Kommet der Himenäus.

Him. Bemühet euch nicht mehr, betrübet euch nicht, Ich bins, der die Veränderung der Scen gehindert und Euricleam unsichtbar gemacht. Ehe diser Tag undergehet, will ich mit dem Grossen König in Lusitanien die Schöne Sophia verbinden; und Dero königliche Vermählung zu Ehren die Ludos Herculis halten. Ewere Comedie mögt ihr gleich wohl Morgen vollenden. Bemühet ꝛc.

Poet. Die Unordnung und Verhinderung seynd uns lieb und angenehm, weil es darauff angesehen.

Math. Ja, ja, es ist noch Zeit übrig. Wir wollen unser Dramma vollends exhibiren.

[Poet. Math. zusammen:]

Ich weiche gar gern; Und ist die Glückwünschung zu diser schönen Verbündung meine einzige Frewd und Lust. Ich weiche ꝛc.

Him. Kommet, kommet herfür: Unnd machet hier ein Frewden-Fest, eben wie man vor Alters dem starcken Alcidae zu halten gepflogen.

Hier kommen die Actores von den Ludis Herculis herfür.

Ihr holdseelige Amoretten, die Ihr durch Verbindung diser Hertzen einen schönen Triumph erlangen werdet; flieget eylends hieher.

à 3. Flieget ꝛc.

Him. Ihr, mit Pfeilen bewaffnete Kinder, die ihr so schöne Seelen verwunden werdet, kommet eylends hieher.

à 3. Kommet eylends ꝛc.

Hier folgen die Ludi Herculis auff Arth eines Pallets." —

A. 3. Theatrum europaeum 13,85.

S. 52. A. 1. „Kurze Beschreibung des Lust- und Kunstfeuerwerks etc. zu Ehren der Vermählung des Königs Peter II. von Portugal etc." Heidelberg 1687. — A. 2. Theatr. europ. 13,799.

S. 53. A. 1. Pöllnitz, Lettres et Mémoires 3,206.

S. 54. A. 1. Gothaischer Theaterkalender 1777, S. 248. Schubart, Schriften 5,136. In den Rhein. Beitr. zur Gelehrsamkeit I, 160 wird die Kurfürstin als „Stifterin unserer Opera" bezeichnet. Kurfürstin Anna Maria Luise starb am 18. Febr. 1743 in Florenz, 76 Jahre alt, sie hinterließ ein Vermögen von 15 Mill. fl. und zwar 7 Mill. in Baar, 3 Mill. in Juwelen und 5 Mill. in Gütern. (Auszug der neusten Weltgesch. 1743, S. 131.)

S. 59. A. 1. Vgl. Wimmer im Jahrb. f. Düsseld. Gesch. 1888.

S. 60. A. 1. Die Titelheldin in Erminia ne boschi will Rapparini allegorisch aufgefaßt wissen, er versteht darunter die »regia nobiltà«. Die Dekorationen zu beiden Opern hatte Signor Rainer Ingegnero di S. A. E. entworfen, die Ballets

leitete der kurf. Balletmeister Filidoro, die kriegerischen Aufzüge der Gardekapitän v. Lanz und Mr. di Spada. Eine Oper: Erminia sul Giordano wurde 1625 in Rom aufgeführt, ihr Komponist war M. A. Rossi; 1723 wurde eine Erminia von Bononcini in London und 1725 eine Erminia von Gandini in Modena aufgeführt. Tragödien und Hirtenspiele des gleichen Stoffes sind seit 1610 in der italienischen Litteratur nachzuweisen.

S. **61.** A. 1. Die betr. Stelle findet sich in der 12. Scene des 3. Akts des Fabro pittore. Sie lautet:

„Nel tresor Palatino
De' Reprobi vedrai l'alta caduta.
La Giustizia del Ciel grave e temuta
Pinse il pennel divino
E i Rei scacciando al Baratro del duolo
Di là la Gloria sua risorse a volo.
[Quadro di Rubens incomparabile e rifugiato di Francia]
Vedrai l'alte sconfitte
De l'Amazoni invitte al Termodonte.
Che tributan gli allori
Più che a lor vincitori
Del Fabbro industre a la sudata fronte.
[Quadro divino di Rubens conquista di S. A. E.]
Il Giudicio tremendo ove risorge
L'Umanità citata
A un momentaneo esame, e già si scorge
E punita e premiata.
[Altro quadro di Rubens inimitabile]." —

S. **62.** A. 1. Vgl. Rooses Gesch. der Antwerpener Malerschule, dtsche Ausg. S. 38 ff. Nagler Künstlerlexikon 9,169.

Zu S. **63.** Nachträglich seien hier noch folgende Opern aus der Düsseldorfer Zeit erwähnt: 1696 zur Feier des Geburtstags der Kurfürstin in Düsseldorf aufgeführt: Festa boschereccia (Mitwirkende: Aurora, Diana, Apoll, die Musen und die Jäger Erasto und Licimede). Ferner: Telegono (Verf. nicht genannt) aufgeführt im Karneval 1697 am Düsseldorfer Hofe. Telegono ist ein Sohn des Odysseus und der Circe. In ihn verlieben sich Nausitea, die Tochter des Phäakenkönigs Alcinoo, die für Telemach bestimmt ist, und Venilia, eine Rutulerprinzessin, deren Hochzeit mit dem Laodamante, dem Sohn des Alcinoo, bevorsteht. Nach mancherlei Verwicklungen, in denen auch Odysseus und Circe eine Rolle spielen, kommt es zur Hochzeit des Telegono und der Venilia, sowie des Telemaco und der Nausitea. Dem Textbuch nach wurde ebenfalls im Karneval 1697 am Düsseldorfer Hof aufgeführt die Oper »Il giorno di salute ovvero Demetrio in Athene« vom Kapellmeister Joh. Hugo Wilderer, der in der Vorrede als kurf. Organist bezeichnet wird. Diese Oper war der Vorrede zufolge schon im August des vorhergegangenen Jahres zur Feier des Geburtstages der Kurfürstin gegeben worden und zwar im Freien auf einer am Rhein aufgeschlagenen Bühne, da es zu heiß war, um im gewöhnlichen Theater zu spielen.

S. **64.** A. 1. Karlsruhe GLA. Kopialbuch 635 999.

S. **65.** A. 1. Siehe Dramaturgia di Lione Allacci unter »Tiberio«.

S. 66. A. 1. Nach einer handschriftlichen Notiz im Textbuch, das sich in der Mh. Theaterbibliothek befindet. Über eine italienische Zaubertragödie Zoroastro vgl. Fürstenau 2,268.

S. 68. A. 1. Die Dekorationen zum Tassilone waren von den Hofmalern Bernardi und Fabri. An den Ballets waren beteiligt: Joh. Durnel, Anton la Digne, Georg Pecourt, Georg la Digne, Nicola Lavenant, Maximilian de Rosier. —

A. 2. Im Jahre 1719 wurde in Venedig eine Oper „Amalasunta" aufgeführt, zu der Giacomo Gabrieli den Text und Fortunato Chelleri die Musik geschrieben hatte. — A. 3. GLA. Pfälz. Kopialbuch 635 ggg.

S. 69. A. 1. Wasielewski, Violoncello S. 25. Ein Exemplar der Scherzi musicali in der fürstl. Bibl. zu Sondershausen. — A. 2. GLA. Pfälz. Kopialbuch 635 eee. (Dekretenbuch von 1720.) — A. 3. In Mendel-Reißmanns Lexikon ist von Kraft als das einzige erhaltene Werk genannt: op. 1 sonate da camera a due violini, violoncello e continuo, gestochen bei Roger. — A. 4. Fürstenau Gesch. der Musik am sächs. Hofe 1,305 sagt: Stephano Pallavicini sei nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georg III. v. Sachsen 1691 in die Dienste Johann Wilhelms von der Pfalz als Hofpoet und Sekretär eingetreten und sei 1716 nach Dresden zurückgekehrt, wo er 1742 starb. Von Stephano Pallavicini rührt das Festspiel »Il Libro della Gloria« her, in dem la Gloria, il Tempo, Zefiro, Flora, Galatea, Aci, Giove u. Plutone auftreten. Das dem Kurfürsten Johann Wilhelm gewidmete Manuskript (Autograph) befindet sich in der Hof- und Staatsbibliothek zu München. (München Hof- u. Staatsbibl. cod. ital. 387.)

S. 70. A. 1. Wasielewski, Violine 87 u. 78 (hier ist die Inschrift der Marmortafel wiedergegeben; statt Marchionis ist jedenfalls Marchioni zu lesen).

S. 72. A. 1. Pöllnitz, Lettres et Mémoires 4,480. — A. 2. Erschien im Druck: Starck- und schönes Tugend-Kleid ꝛc. Mannheim, Hofbuchdruckerei 1728 in Folio. (Exemplar in der Desbillonsschen Bibl. 98/189.)

S. 74. A. 1. Rudolf Tillesen, das großh. Schloß zu Mannheim, ausgewählte Innendekorationen gesammelt und mit Begleitschrift versehen (Lichtdruckbilder nach photogr. Aufnahme des Herrn Hubert Lill) 1898 Großfolio.

Zu S. 75. Nachzutragen ist hier noch die 1718 zur Feier des Geburts- und Namenstags Karl Philipps aufgeführte Serenade „Das fünfte Element der Welt", komponiert von Carl Peter Grua, mit einer Ouvertüre von Gottfried Finger. Zu den vier Elementen Feuer, Erde, Luft und Wasser tritt mit Beziehung auf den kurpfälzischen Weinbau die Personifikation des Weines (Bacchus.)

Zu S. 76. Ins Jahr 1731 gehört ein zum Karneval in Mannheim aufgeführtes »Divertimento teatrale per musica«, dessen Textdichter und Komponist unbekannt sind.

S. 77. A. 1. Münchener Hof- und Staatsbibliothek: Cod. germ. 1665 „Kurpfälzischer Hofstaat 1723".

S. 78. A. 1. Nach Mendel-Reißmanns Lexikon.

S. 79. A. 1. Nach derselben Quelle.

S. 80. A. 1. Schon in der Serenade „das fünfte Element der Welt", die 1718 in Heidelberg aufgeführt wurde, erscheint Karl Peter Grua, der Komponist derselben, als Kapellmeister („Carl Peter Grua, Ihrer Chur-Fürstlichen Durchleucht zu Pfaltz angesetzten Capellmeistern"). Er müßte damals ein 18jähriger gewesen sein; in der Liste von 1723 kommt er nicht vor. — Am Dresdener Hof war ein Altist Carlo Luigi Pietro Grua engagiert, der 1693 als Vicekapellmeister daselbst erscheint. Fürstenau 1,314.

S. 84. A. 1. Im Mh. Theaterarchiv befindet sich ein aus dem Jahre 1737 stammender Fascikel, der Kostenüberschläge zum Bau des Opernhauses und die Akkorde mit den Handwerksmeistern enthält. Mit der Banleitung waren vom Kurfürsten beauftragt der Oberingenieur Bibiena und der Ingenieurhauptmann Baumgratz. Der Kostenvoranschlag des letzteren, Mannheim 8. April 1737 enthält folgende Zusammenfassung der spezifizierten Posten:

	fl.	Kr.
1. Das rauhe Mauerwerk betreffend	10,517	—
2. Der Bestich sambt Deckungen	357	49
3. Die Steinhauerarbeidt	3,564	56
4. Die Zimmermannsarbeidt	7,200	—
5. Die Schifferdeckerarbeidt	601	20
6. Schlosser und Schreinerarbeidt	340	—
7. Glaserarbeidt	266	—
8. Dincherarbeidt mit öhl anzustreichen	732	2
9. außzuweißen	147	4½
Summa Summarum.	23,726	6½

Aus den Akkorden geht noch hervor:

Das Opernhaus wurde 2 Stockwerke hoch, 224½ Schuh lang, 70 Schuh 8 Zoll breit und bekam „einen gebrochenen Dachstuhl mit dreifachem Heng". — Das Holz zum Opernhausbau wurde durch Frohnden aus den Oberämtern Neustadt und Mosbach herbeigeschaft. GLA. Pf. 3232.

A. 2. Dieselben haben sich mit anderen Schloßplänen und Bauprojecten auf dem Speicher des Schlosses gefunden und sind jetzt im Besitz des Mannheimer Altertumsvereins.

S. 85. A. 1. Schlosser, Gesch. des 18. Jhds. 4. Aufl. 2,227. — A. 2. Antiquarius der Neckar-, Main-, Mosel- und Lahnströme 1781 I, 196. — A. 3. Müller, Abschied von der Schaubühne S. 213. Burney 2,72 sagt, das Mh. Opernhaus könne 5000 Menschen fassen.

S. 86. A. 1 u. 2. Diese Akten befinden sich unter den im Kgl. Geh. Hausarchiv zu München verwahrten Papieren und Kollektaneen des Theod. v. Traitteur. (Vorarbeiten zu einer Geschichte der Kunst und Wissenschaft in der Pfalz speziell in Mannheim, Teil I. die wissenschaftlichen Anstalten betr., Teil II. über die Künste in der rheinischen Pfalz speziell in Mannheim mit Verbesserungs- u. Ersparnisvorschlägen.)

S. 87. A. 1. Vgl. Lipowsky, Karl Theodor 16; Finsterwald, Vom ganzen pfälzischen Hause 769. Über Maria Antonia Walburga siehe Ruthard, Gesch. der Münchener Oper 142 und Fürstenau, Gesch. der Dresdener Oper.

S. 90. A. 1. Dieser Briefwechsel befindet sich im kgl. geh. Hausarchiv München. Karl Philipp schreibt am 29. Juni 1741 an die Kurfürstin-Witwe Anna Maria Louise, indem er ihr die bevorstehende Vermählung Karl Theodors mitteilt: „. . . havendo fatto fabbricare un teatro per rappresentarsi un opera per l'essecuzione della quale havevo contato sopra la persona della S. Anna Castelli abitante in Bologna, intendo questa essersi impegnata per il teatro di Genova. V. A. E. ha dato tanti segni di parzialità e benevolenza a tutta la mia casa, che m'incoraggiscono a pregarla in questa congiuntura a divisare il modo col quale si potesse la sopradetta sciogliere da tal impegno e ricever quelle vantaggiose offerte che le faccio proporre. Non dubito, che al primo di lei cenno, si gl'impresarj di Genova come anco la Castelli non siano per farsi una ben distinta gloria d'obbedirla. . . ."

Die Kurfürstin-Wittwe antwortete ihm am 25. Juli 1741: daß sie sich in diesem Betreff an den Marchese Agostino Grimaldi gewendet habe und übersendet ihm eine Kopie der Auskunft desselben; sie schreibt dabei: „.... come V. A. Elettorale potra osservare dalla copia acclusa della di lui cortese risposta, la donna predetta rimane affata libera da ogni impegno cogli impresari di Genova, e sù questa certa notizia potra V. A. Elettorale dare quelli ordini che le parranno più propri à Bologna accio sia fermata per il suo servizio. . . .«

S. 96. A. 1. Iffland, Selbstbiographie hg. von Holstein. S. 44. — In einem Festgedicht zu Karl Theodors 50jähr. Regierungsjubiläum (Denkmal der 50jährigen Regierung Karl Theodors, München 1795, S. 168) findet sich folgende Stelle:

Dank, Orpheus Theodor! Entzückte Völker hören
Dein Saitenspiel! Um deinen Thron verpflanzt
Ist der Olymp! Du siehst, wie unter Musenchören
Die Harmonie und Mimik tanzt.
Melpomene wird mit Thalien
Aus Gallien gelockt, und an ihr Spiel gewöhnt
Ziehn alle Kenner nach! Durch deine Melodien
Ward Frankreich selbst und Wälschland übertönt.
Der rege Geist der Nation erwachte
Jetzt immer mehr in Dir! Du gabst zurück
Den fremden Prunk, und deine Seele dachte:
Dem deutschen Volke ziemt ein deutsches Wagestück! —
Du winktest, und vollendet war der kühne
Entwurf! Im hohen Styl der deutschen Opera
Stand auf der Vaterlandesbühne
Dein Günther Schwarzburg da.

A. 2. Über Karl Theodor: Lipowsky, Karl Theodor, Häusser Gesch. der Pfalz Bd. 2. Söltl, Wittelsbacher 314 ff.; Allg. deutsche Biographie; Seubert, Mannheim unter K. Th.

S. 97. A. 1. Im „Auszug der neuesten Weltgeschichte" Febr. 1743 (S. 78) ist berichtet, daß Karl Theodor beim Antritt seiner Regierung alle unnötigen Ausgaben und Gnadengelder einzog. Die Marschalltafel wurde aufgehoben, Kurfürst und Kurfürstin speisten allein.

S. 98. A. 1. Lipowsky, Karl Theodor S. 87. — A. 2. GLA. Pf. 1647 Jährl. Besoldungs-Designation 1745.

S. 99. A. 1. Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland übers. v. K. R. (Vers. Kaspar Risbeck) 1783. II, 98. Vgl. dazu den französischen Marquis: Rhein. Beiträge zur Gelehrsamkeit 1777 I, 46. — A. 2. Körte, Briefwechsel Heinses 1,421 u. Sämtl. Werke hg. von Laube 9,8 ff.

S. 100. A. 1. C. F. D. Schubart, Gesammelte Schr. Stuttg. 1839. 1,146 u. 149. — A. 2. Dalberg an Hompesch Juni 1778. Pichler, Chronik S. 33.

S. 102. A. 1. GLA. Pf. gen. 1647. Jährliche Besoldungsdesignation 1745. fol. 15 u. 16.

S. 103. Zeile 17 ist 19. Nov. (statt Dezember) zu lesen.

S. 104. A. 1. Französ. Tagebuch des kurf. Kammerfouriers Hazard 1769—78 im Kgl. geh. Hausarchiv zu München im Nachlaß Theodor v. Traitteurs.

S. 105. A. 1. Über Schwetzingen vgl. insbesondere: Beschreibung der Gartenanlagen zu Schw. hg. von Gartendirektor Zeyher und G. Römer (ca. 1809) und das neuere Werk: Stöckle Gesch. v. Schw. — A. 2. Schubart Ges. Schr. 1,152 u. 158.

S. **106**. A. 1. Hazardsches Fourierbuch im kgl. Geh. Hausarchiv zu München.

S. **107**. A. 1. Schubart Schriften 1,151 und 5,138.

S. **109**. A. 1. Die Metastasio-Litteratur findet man zusammengestellt in Wurzbachs Biogr. Lexikon. — A. 2. Rousseau, Dict. de Musique. Artikel »Génie«. — A. 3. Voltaire, Dissertation sur la tragédie im Vorwort zur Sémiramis.

S. **110**. A. 1. Liszt, Ges. Schr. 3,49.

S. **116**. A. 1. Die meisten der für unsere Darstellung benutzten Mannheimer Textbücher haben sich im Mannheimer Theater aufgefunden, dem eine große Menge Mannheimer und auswärtiger Textbücher 1813 vom Freiherrn v. Hacke geschenkt wurden. Auch die Heidelberger Universitätsbibliothek besitzt eine stattliche Sammlung Mannheimer Textbücher, Ergänzungen finden sich in der Öffentlichen Bibliothek und in der Bibliothek des Altertumsvereins in Mannheim. — Die Sitte, dem Text ein Argomento vorauszuschicken, entsprach den sog. „Cartels", die früher bei allen theatralischen Vorstellungen, auch Ringelrennen, Bogenschießen, Feuerwerksbelustigungen u. dgl. ausgegeben wurden und außer dem Titel, den Mitwirkenden u. s. w. eine kurze Inhaltsangabe, argumentum enthielt. Hie und da ersetzt dieses argomento geradezu die Exposition, ganz oder teilweise, so z. B. in der 1754 gegebenen Oper Hypsipyle. Die italienischen Textdichter pflegen im argomento zum Beweis ihrer großen Gelehrsamkeit und ihrer eingehenden Quellenstudien die alten Schriftsteller zu nennen, aus denen sie geschöpft haben. Die Mannheimer Textbücher wurden in der kurfürstlichen Hofbuchdruckerei hergestellt und an die Besucher der Vorstellungen verteilt. Die Exemplare für den Hof waren in Plüsch oder Seide gebunden und mit Goldschnitt versehen. Das Oktavformat überwiegt, doch kam auch das Quartformat häufig zur Verwendung. Dieses war zu Anfang des 18. Jahrhunderts Regel und hatte das Folioformat abgelöst. In dem deutschen Textbuch zum Alessandro 1766 steht hinten eine Notiz an das Publikum, welche besagt, „daß die teutschen und französischen Operabücher nebst denen Programmatibus oder gänzlicher Erläuterung der Bedeutungen deren Ballets dermalen bei der verwitt. Hofbuchbinderin Frau Loerinck neben dem Gasthaus zum Prinz Carl am Paradeplatz für 20 Kreuzer das Stück brochiert zu haben seien". Und aus Akten vom Febr. 1771 (GLA. 3232) ergiebt sich folgendes: Im Jahr 1770 druckte die Hof- und akademische Buchdruckerei in Mannheim 3000 Stück „Opera-Büchlein", dieselben wurden in der kurf. Antichambre an die hiesigen und fremden Kavaliers, sonst aber an niemand gratis abgegeben. Der Kostenbetrag (312 fl. 37 Kr.) wurde nicht aus dem Opernfond, sondern aus der Generalkasse bestritten. — Über die „possierlichen" deutschen Übersetzungen spöttelt A. v. Klein (Schr. d. kurf. d. Gesellsch. I, 7.) — A. 2. Lipowsky, bair. Musiklexikon.

S. **117**. A. 1. Jomellis Artaserse ist ausführlich besprochen bei Sittard Gesch. der Musik am Würtemb. Hofe 2,78. — A. 2. Das Textbuch der Iphigenie trägt die Jahreszahl 1751, doch ist auf dem in der Mannheimer Theaterbibliothek befindlichen Exemplar diese Jahreszahl handschriftlich in 1753 verwandelt, was sich wohl auf eine Wiederholung der Oper in diesem Jahre beziehen kann.

S. **118**. A. 1. Ein gedrucktes deutsches Textbuch der Antigona trägt jedoch die Jahreszahl 1752 zum Geburtstag der Kurfürstin. Die Besetzung ist dieselbe wie in dem Textbuch von 1753, nur fehlt beim Learchus der Name des Darstellers.

S. **121**. A. 1. Sittard Gesch. der Musik und des Theaters am Würtemb. Hofe 2,46. — A. 2. Kurzer Lebensbegriff des Herrn Ignaz Holzbauer, kurpfälzischen Kapellmeisters. Pfälz. Museum I., 460—477 und in Musik. Korrespondenz Okt. 1790, S. 107. Vgl. über ihn die Artikel in der Allg. deutschen Biogr. (Eitner), in Mendel-

Reißmanns Lexikon und in verschiedenen Musikgeschichten, Leipziger musik. Ztg. 1804, 273 u. a. a. O.

S. **122.** A. 1. Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem . . . elaborata a Joanne Josepho Fux Wien 1725 fol. Lat. Text mit Notenbeispielen. Ist eine Kompositionslehre, deren erster Teil die elementaren Grundlagen enthält, während der zweite in fortwährendem Wechselgespräch zwischen dem Musikschüler Josephus und dem Meister Aloysius die Lehre vom Kontrapunkt mit allerhand Exerzitien und Lektionen entwickelt. Zuletzt wird noch der A-capella-Stil behandelt. Eine deutsche Übersetzung dieses Werkes erschien von Mizler, Leipzig 1742. — A. 2. GLA. Pf. 1656. Dienstbestell- und Besoldungs-Acta deren Capellen Meisteren 1739—1802.

S. **124.** A. 1. Schober, Heinse S. 85. — A. 2. Schubart, Ges. Schr. 1,154.

S. **126.** A. 1. Von »Il figlio delle selve« erschien ein italienisches, ein französisches und ein deutsches Textbuch. Die Besetzung der Rollen war folgende: Elmira — Mad. Bleckmann, Arsinda — Mad. Sarselli, Teramene — Pietro Sarselli, Ferindo — Corancci, Lucilla — Maria Anna Dussart.

S. **127.** A. 1. Über Don Quichote als komische Oper vgl. Fürstenau 2,163.

S. **131.** A. 1. GLA. Pf. gen. 1609. Vgl. v. Weech, Röm. Prälaten am deutschen Rhein S. 36. — A. 2. Theaterarchiv F I, 1,26 ff. — A. 3. Sophie La Roche, Briefe über Mannheim S. 123 f.

S. **133.** A. 1. Schubart, Schr. 1,155. — A. 2. Schubart, Schr. 5,137 u. 139. — A. 3. Diesen Ausdruck gebraucht Friedr. Heinr. Jacobi in einem Brief an Wieland vom 8. Juni 1777 (Auserlesene Briefe 1,273). — A. 4. Vgl. jedoch Schubarts ungünstiges Urteil S. 196.

S. **134.** A. 1. v. Weech, Röm. Prälaten am deutschen Rhein, S. 60, 37 u. 66.

S. **138.** A. 1. Kgl. geh. Hausarchiv in München.

S. **139.** A. 1. Joh. Georg Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste (Ästhetik) 1777. 2,347.

S. **140.** A. 1. Über Joh. Christ. Bach vgl. Bitter, Die Söhne Joh. Seb. Bachs Bd. 2. Bitter weiß nichts von einer Berufung Joh. Christian Bachs durch Karl Theodor, teilt aber mit, daß er die Nachricht davon bei Junker, Skizzen 1776, S. 15 gefunden habe. Rochlitz' Urteil: Bitter 2,144. Vogler in den Betrachtungen der Mannh. Tonschule 1,66. Bachs Aufenthalt in Schwetzingen bezeugt Schubart Schr. 1,249. Burney 2,73 sagt, daß während seiner Anwesenheit in Mannheim (Sommer 1772) Bachs Ankunft von London täglich erwartet wurde.

S. **141.** A. 1. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 1,66. — A. 2. Mohl, Briefe Mozarts S. 83. — A. 3. Nach dem Hazardschen Fourier-Tagebuche und einer handschr. Notiz auf dem im Münchener Hausarchiv befindlichen Textbuch.

S. **148.** A. 1. »Il maestro di musica« ist ein berühmtes zweiaktiges Intermezzo von Pergolese für drei singende Personen. Es wurde in Paris 1752 zusammen mit dem »Giocatore« des Pietro Auletta von italienischen Buffonisten gegeben.

S. **149.** A. 1. Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise (übers. v. Ebeling) Hamburg 1772. 1,132

S. **151.** A. 1. Partitur in der Musikbibliothek des Mannh. Hoftheaters.

S. **153.** A. 1. Burney, Reise 2,71.

Zu S. **156.** Burney hörte schon im Sommer 1772 Zemire und Azor in Mannheim und zwar deutsch von der Marchandschen Truppe in einer Bretterbude auf dem Markt (Reise 2,65).

S. **160.** A. 1. Pichler, Chronik S. 12. — A. 2. Im Almanach electoral 1757 S. 28 und ebenso 1758 sind folgende Balletmitglieder aufgezählt. Danseurs et figurants: pour l'opera: Messieurs Jacques Boudet premier danseur. Michel Lauchery. René Lauchery. Gervais Hacquet. Bonnet. Danseuses et figurantes: Mesdemoiselles Eleonore Huberin première danseuse. Christine Javigny. Agnese Boudet. Barbe Danzi. Marie Sartori. Sebastian Scio, maître de danse et directeur des ballets und Etienne Lauchery maître de danse sind besonders aufgezählt. — A. 3. Die zuletzt erwähnten Reskripte siehe GRA. Pf. 1664.

S. **165.** A. 1. Burney 2,72.

S. **172.** A. 1. Nach den Angaben in Traitteurs Papieren (Geh. Hausarch. München). Burney II, 72 sagt (1772), man habe ihm versichert, daß die Beleuchtungskosten abendlich 480 fl. ausmachten, und daß eine neue Oper 48,000 fl. koste. — Die im Karneval 1763 aufgeführte Oper (Sophonisbe) kostete 40,000 fl. ungerechnet die ständigen Besoldungen, vgl. v. Weech, Römische Prälaten am deutschen Rhein. Neujahrsbl. der bad. hist. Komm. 1898, S. 37. — Vgl. GRA. Pf. gen. 1647 u. 1693 (Besoldungslisten). — A. 2. In den siebziger Jahren wurde an Kostgeld für die mit nach Schwetzingen übergesiedelte Hofdienerschaft über 22000 fl., an Mietzins über 8000 fl. bezahlt. — A. 3. Nach Akten des GRA. — Der Etat von 1776 findet sich in Cgm 2263 der kgl. Hof- und Staatsbibl. München. Die „unständigen Ausgaben" betr. heißt es darin:

„Zu Exhibierung der opera seind in Gefolg gnädigsten Reskr. d. d. 21. Dezember 1771 monatlich 1500 fl. oder jährlich 18000 fl. bestimmet [die jedesmal weit überschritten wurden], worunter aber 1720 fl., welche allschon unter dem ständigen Besoldungsquanto begriffen, mithin kommen dahier noch auszuwerfen

[18000—1720 fl. =]	16280 fl.
in verschiedenem Behuf	1000 „
an sog. Überrest	2804 „ 32 Kr.

Nota. Hierunter seind enthalten:

1. Die an des Sopranisten Mucciolo Besoldung ad 1200 fl. nach Abzug derer dem Seminario musico daraus zugewendeten 400 fl. annoch übrig bleibende	800 fl.
2. Des Tenoristen Raff Extra-Besoldung, welche in der Stabs-Liste nicht eingeführet mit	1600 fl.
3. für Reparation deren Instrumenten . . .	404 fl. 32 Kr.
für Schreibmaterialien	253 fl.
	20337 fl. 32 Kr.

S. **173.** A. 1. Diese Akten: GRA. Mh. 3232. Opernhaus, Bausache betr. Vgl. Pf. gen. 1671.

S. **174.** A. 1. Über Julius u. Joh. Maria v. Quaglio vgl. die Personalakten im Mh. Theaterarchiv.

S. **175.** A. 1. Quaglios Dekorationen und Maschinerien fanden allerdings auch Bespöttelung, z. B. von Wieland, der 1780 an Dalberg gelegentlich der Aufführung seiner „Rosamunde" am Mh. Nationaltheater schreibt: er freue sich, daß er diesmal „keine Sonne mit armsdicken Strahlen und keinen Mondschein à la Peter Squenz mehr zu befürchten brauche, denn vermutlich seien diese vortrefflichen Dekorationsstücke, die — so setzt er ironisch hinzu — dem Genie des Herrn Quaglio soviel Ehre machten — mit nach München abgeführt worden sein, wo sie einst in einer divina comedia auf dem Theater eines Augustiner- oder Kapuzinerklosters

einen sehr guten Effekt machen würden." Bei dieser höhnischen Bemerkung Wielands fällt uns sofort die Stelle in seinen Abderiten ein, wo er sich über die Dekorationen des abderitischen Theaters lustig macht. Er erzählt von einem Sonnenuntergang, der durch ein mit Schwefelhölzern besteckes Windmühlenrad zustande gebracht wurde; dasselbe hätte einen guten Effekt gethan, wenn es nur ein wenig schneller umgetrieben worden wäre.

S. 177. A. 1. Am 20. Juli 1794 ordnet Minister v. Oberndorff wegen des bevorstehenden Bombardements an, daß von den vielen im Opernhaus befindlichen, meistens alten und ganz unbrauchbaren Dekorationen alles nicht mehr zum praktischen Gebrauch dienliche Material ausgeschieden und veräußert, das übrige aber in den Orangeriesaal des Schwetzinger Schlosses verbracht werden solle. Ein Teil blieb im Opernhaus zum Gebrauch des Nationaltheaters, der ausgeschiedene Teil wurde von einem Schreiner für 3 840 fl. gesteigert und der Rest wurde im August 1794 nach Schwetzingen verbracht. Derselbe bestand nach einem Verzeichnis Julius Quaglios aus folgenden Dekorationen: Rom, deutsche Stadt, Garten mit Architektur, grüner Garten, Ruine, Wald, felsige Gegend, altes Kabinet, Seehafen, einige transparente Koulissen, gelber Tempel mit Feuer, Schneedekoration, Lager, Palmenwald, Grottenwerk, Festungsfreistücke, Stadtkoulissen, Tempel, transparenter Garten, großer gelber Tempel, Tiergarten, Wald, schwarze Felsen und Soffiten, Gefängnis. (GLA. Pf. 3252.)

S. 178. A. 1. Skizzen zu Dekorationen von Bibiena und Quaglio besitzt das kgl. Kupferstichkabinet in München. Verschiedene Quaglioscher Prospekte wurden auch im Kupferstich vervielfältigt. —

A. 2. In GLA. Pf. 3896 findet sich folgende Berechnung für 1762/3:

Zu acht Opern: 7 915 Stück weiße Kerzen,
878 „ Tafelkerzen,
66 „ weiße Opernflambeaus,
3 586 „ kleine weiße Kerzen,
2 144 „ kleine Förmlein mit weißem Wachs,
2 700 „ gelbe Tafelkerzen,
469 „ Blechformen mit gelbem Wachs,
3 111 „ Erdtiegel mit gelbem Wachs,
40 „ Wachsstangen zum Anzünden.

Ferner zu 123 französischen Spektakeln u. s. w.

Anschlag für das folgende Jahr:	weiße Lichter 4 auf 1 Pfd.	gelbe Lichter 5 auf 1 Pfd.	weiße Lichter 5 auf 1 Pfd.
Zu 10 Opern à 340 weiße Tafelkerzen.	3 400		
„ „ à 1000 gelbe Lichter . .			10 000
zum Austeilen und ins Orchester à 235.		2 350	
zu 5 Galakomödien, Beleuchtung des Theaters à 400			2 000
ins Orchester à 124		620	
zu den gewöhnl. Komödien auf die 2 großen Leuchter 28 Stück für ca. 75 Komödien.		2 100	
zu 100 gewöhnl. Komödien zur Beleuchtung des Theaters bei den Ballets à 100 Lichter			10 000
Summa. . . .	3 400	5 070	22 000

oder im ganzen 30 470 Lichter. —

A. 3. Inventaria über die Garderobe von der opera, Juli 1750, fortgesetzt 1751 siehe GLA. Pf. gen. 3896.

S. 179. A. 1. Vgl. Pichler 321 ff. u. die Verordnungen 94 f. — A. 2. Man vergleiche zur Bestätigung des Gesagten die bei Schneider, Gesch. der Berliner Oper abgebildeten Kostüme aus dem vorigen Jahrhundert, betrachte z. B. die für den heutigen Geschmack geradezu lächerlichen Kostüme eines Pluto 1708, eines Britannicus 1751, einer Semiramis 1774 u. s. w. Inbezug auf das Balletkostüm steht man übrigens vielfach noch heute auf einem ähnlichen Standpunkt und unter dem Banne einer alteingewurzelten Konvention. — A. 3. Schink, Dramaturgische Fragen I., 276 ff. Stengel in den Rhein. Beitr. zur Gelehrsamkeit I. 2,134. — A. 4. In einem Briefe vom 12. Juli 1769 (Pièces fugitives de Mr. Le Bauld Comédien de S. A. S. E. Pal. Mskr. in der Münch. Hof- u. Staatsbibl. Cod. gall 423, S. 174—184) kommt der französische Schauspieler am Mannheimer Hofe, Mr. Le Bauld auch auf das Kostüm zu sprechen, speziell das Kostüm in französischen Stücken. „ . . . On ne peut s'empêcher de rire lorsqu'on voit en même tems sur le théâtre des acteurs en velours, en satin, en habit de soye, en taffetas. Que peut-on penser de l'intelligence de ceux qui font ces contresens? Le comédien doit prendre garde, en quel lieu, en quel tems se passe la scène, et se vêtir, comme la chose l'exige. J'ai vu jouer le rôle de Metromane en habit de velours doublé d'hermine. L'acteur étant de ces gens hautains qui croyent tout savoir et avoir seuls un talent sublime, parce qu'ils sont assez impudents pour s'annoncer comme tels, je crus devoir l'humilier et m'approchant de lui je m'écriai en lui adressant la parole: »Il faisait donc bien froid à Paris, quand Mr. de l'Empirée y était?« — »Non, me dit-il, mais il fait froid ici.« Alors le prenant par le bras je lui montrai la décoration qui représentait un beau jardin, en lui demandant, s'il ne trouvait pas que son habit contrastait trop vivement dans un lieu qui annonçait la belle saison. Il voulut me procurer que l'auteur et moi, nous avions tort, et je l'abbandonnai à l'épaisse matière qui enveloppe son intelligence. . .« Mit dieser für seine Zeit bemerkenswert vernünftigen Auffassung stand Le Bauld ziemlich vereinzelt unter seinen Kollegen, von denen in der That sein Wort galt: »La plupart des acteurs s'imaginent qu'ils doivent se vêtir pour la saison et non pour la pièce.« Noch schlimmer war es natürlich bei den Schauspielerinnen. Die Bäuerin erschien als Stadtkokette, den Kopf mit einer hohen Coiffure beladen, die Kammerzofe wollte nicht hinter ihrer Herrin zurückstehen. »Est-ce un rôle de vieille que doit représenter une actrice? Si ses traits sont flétris, elle les ranime autant qu'elle peut, et si les charmes de la jeunesse les honorent encore, elle y ajoute tout ce que l'art lui suggère; elle tire parti de l'habillement qu'elle va porter etc.« — A. 5. Mit Bezug darauf schreibt der Gothaische Theaterkalender von 1776: „Das Jahr 1775 hat die deutsche Bühne in Beobachtung der Gesetze des Costümes wieder sehr weit gebracht. Bei der Vorstellung der Ariadne (zu Gotha) erschien das erste echt griechische Kleid auf dem Theater, es war nach Zeichnungen alter Denkmäler und nach Winkelmanns Beschreibung verfertigt und der Kopfputz von einer alten Gemme der Ariadne genommen" u. s. w. Gleichzeitig bemerkt dieser Artikel, daß die Reifröcke, Federhüte, Küraſſe und der übrige seltsame Mischmasch von römischen und vaterländischen Trachten in den alten Trauerspielen der Täuschung den Zutritt versperre u. s. w.

S. 184. A. 1. Fürstenau Gesch. des Theat. u. d. Musik am sächs. Hofe 2,206 f.

S. 185. A. 1. Sulzer, Theorie der schönen Künste.

S. 186. A. 1. Fürstenau 2,207.

S. 187. A. 1. Schubart, Schr. 5,140. — A. 2. Köchel, themat. Verzeichnis S. 497; Jahn, Mozart 2,262 ff., Nohl, Briefe Mozarts 140.

S. **188**. A. 1. Tonschule 1,119 f. — A. 2. Tonschule 3,280.

S. **189**. A. 1. So nennt er sich auf dem Titel seines 1776 in Mh. erschienenen Werkes „Tonwissenschaft und Tonsetzkunst". — A. 2. Dr. Karl Emil von Schafhäutl, Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter u. musikalisches System, seine Werke, seine Schule, Bildnisse ꝛc. Augsburg 1888.

S. **190**. A. 1. Notiz im Hazardschen Fouriertagebuch. G. HA. München. — A. 2. Diese kurf. Reskripte: GLA. Pf. gen. 1656.

S. **192**. A. 1. Ein kurf. Reskript vom 25. Okt. 1776 besagte: „Da Ihre kurf. Durchlaucht dem unterthänigsten Gesuche des Kapellmeisters Vogler um einen Vorschuß von 200 fl. und Abgabe jährl. 1 Centner Lichter nebst 12 Karch Brennholz zum Behuf der vorhabenden Tonlehre zu willfahren nicht gedenken, so werden demselben zu Beförderung dieser letzteren Absicht auf 3 Jahre jährlich 75 fl. statt der Naturalien angewiesen." — Im Jahre 1777 erhielt Vogler für seine Kompositionen vom Kurfürsten eine Gratifikation von 300 fl. — A. 2. Als ein Beispiel ungünstiger Beurteilungen sei die in der Berliner Litteratur- u. Theaterzeitung 1778, III, S. 547 enthaltene Recension über Voglers kurpfälzische Tonschule hier angeführt. Es heißt darin von Voglers Werk: „Es übertrifft an Unzulänglichkeiten, Unrichtigkeiten, Ungezogenheiten gegen alle bisher erschienenen Lehrbücher, Verwirrung, abgeschmackten Neuerungen, unverständlicher u. undeutscher Sprache (z. B. Tonmäßigung statt Temperatur) elenden Gewäsches ꝛc. nicht allein das, was jemals in diesem Fach geschrieben worden, sondern wahrscheinlicherweise auch alles, was darin noch wird geschrieben werden." Der Rezensent ereifert sich besonders darüber, daß dies Lehrbuch zum Gebrauch sämtlicher Schulmeister, Organisten u. Kandidaten von der Regierung anbefohlen worden sei u. den Prüfungen zugrund gelegt werde.

S. **193**. A. 1. Voglers D-mollmesse war noch Jahrzehnte hindurch ein Lieblingswerk für kirchliche Festaufführungen in Mannheim. Über eine Aufführung derselben am Stephanientage (26. Dez.) 1810 in der Schloßkapelle durch das Theaterpersonal und das Theaterorchester schreibt der mit dem Pseudonym G. Ginsto zeichnende Freund K. M. v. Webers, Gottfried Weber in der „Schreibtafel von Mannheim" (Nr. 73): „Die Messe gehört anerkannt unter das Höchste, was in diesem Genre existiert und wird ungeachtet sie (einen einzigen Fall ausgenommen) seit vielleicht 20 Jahren die einzige ist, welche von diesem Personal hier gegeben wird, vom hiesigen Publikum jedesmal mit neuem Enthusiasmus aufgenommen. . ."

S. **195**. A. 1. Schubart in seiner Selbstbiographie Schr. 1,147.

S. **196**. A. 1. List, Geschichte der lutherischen Gemeinde in Mh. 123 f. — A. 2. Schubart Schr. 1,155; vgl. jedoch S. 133 dieses Buches.

S. **197**. A. 1. Über das Seminarium siehe die Akten des GLA.: Pfalz 1666 und 2844.

S. **198**. A. 1. Daß ein Teil der Sänger nur für die Kirchenmusik bestimmt war, bestätigt der Gothaische Theaterkalender 1777, Seite 248.

S. **199**. A. 1. Ihre Personalakten siehe GLA. Pf. gen. 1653.

S. **200**. A. 1. Savioli starb am 24. Mai 1788 in Bologna, wo sein Vater Senator und Gonfalionere war. Derselbe erreichte nach dem Tod seines Sohnes in Anbetracht der vielen Schulden, die dieser in Mannheim zurückgelassen hatte, vom Kurfürsten die Genehmigung des Fortbezugs der Pension für das übliche Sterbquartal.

S. **201**. A. 1. Graimberg-Leger, Katalog der Altertümersammlung auf dem Heidelb. Schloß Nr. 236. — A. 2. So berichtet eine Notiz in den Traitteurschen Kollektaneen. Auch die Münchener Hofmusiker wurden bei Opern u. s. w. mit Wein

und Brod traktiert. Diese Sitte bestand von 1715—1721 und neuerdings von 1723—1754. Es gab pro Kopf 1 Maß Wein und 1 Semmel. Ruthardt 124.

S. 202. A. 1. Besoldungslisten siehe GLA. Pf. 1647 u. 1693. Eine von 1745 siehe auf Seite 102, eine vom Juli 1759 geben wir im folgenden wieder. Pf. 1693. Juli 1759: Musik Stab Besoldung.

	fl.
Intendant Frh. v. Eberstein	— „
Sekr. Spengel	100 „
Hofpoet Verazy	400 „
Kapellmeister Grua	1 000 „
„ Holzbauer	1 500 „
Conzertmeister Cannabich	700 „
„ Jos. Toeschi	500 „
Sängerin Bleckmann	1 200 „
„ Wendling	1 200 „
„ Schöpfer	600 „
„ Toeschi	600 „
Sopranist Mariano Lena	1 300 „
„ Tonarelli	2 000 „
„ Saporosi	1 200 „
Contra-Altist Galleti	1 000 „
„ Corranci	1 000 „
Tenorist Sarselli	1 200 „
„ Schöpfer	500 „
„ Carnoli	1 000 „
„ Krieger	100 „
Bassist Lutz	600 „
„ Giardini	1 200 „
Organist Ritschel	900 „
„ Marxfelder	500 „
Violinist Heymann	500 „
„ Herour	500 „
„ Cramer	200 „
„ Mayer	150 „
„ Sepp	500 „
„ Bohrer	100 „
„ Schwartz	100 „
„ Brunner	100 „
Latus	22 450 fl.

	fl.
Latus	22 450 fl.
Violinist Fränzel	500 „
„ Franz Wendling	500 „
„ Czard	800 „
„ Joh. Toeschi	400 „
„ Danner	400 „
Flötist Wendling	800 „
„ Sartori	160 „
Hoboist Bleckmann	600 „
„ Lebrun	350 „
„ Ritter	300 „
„ Misti	300 „
Waldhornist Jacob Ziwini	400 „
„ Matuska	400 „
Denen Höniſchen Kindern	150 „
Viol. Schäfer	450 „
„ Reßler	800 „
Cellist Danzy	800 „
„ Fils	450 „
Bassetist Fürst	150 „
„ Friedel	130 „
Fagottist Ritter	650 „
„ Straßer	300 „
„ Holzbauer	150 „
Bratschist Fränzel	200 „
Accessist Goez	100 „
„ Cramer	45 „
„ Straus	45 „
Copist Lochner	150 „
„ Reinhard	100 „
Calcant Rauch	325 „
„ Moralter	160 „
Wittib Harreiß	90 „
Summa	33 605 fl.

Ohndienstbahre (=Pensionierte)

Santorini	1000 fl.	Poli	300 fl.	Wittib Lederer	100 fl.
Bettinardi	600 „	Offhuys	300 „	„ Stamitz	300 „
Cannabich	800 „	Sängerin Scio	500 „	„ Friedel	100 „
Pessarini	600 „	Perroni	500 „	„ Lerchin	50 „
Pasi	500 „	Wittib Eytner	300 „	„ Basconi	200 „
				Summa	6150 fl.

S. 204. A. 1. Friedrich d. Gr. und Joseph II. sind die bekanntesten unter den musikalischen Fürsten jener Zeit; Herzog Karl Eugen von Würtemberg war ein

guter Partiturenſpieler und übernahm oft bei Proben das Cembalo (Gittard 2,72), Kurfürſt Karl Albert von Baiern ſpielte Klavier, Violine und komponierte, Kurfürſt Max Joſeph III. von Baiern ſpielte vorzüglich Klavier, Violine, Violoncell und Gambe (Ruthardt 129), die Kurfürſtin Maria Antonia von Sachſen war Komponiſtin und trat öfters als Sängerin auf, u. ſ. w.

S. **205**. A. 1. Im Hazardſchen Fourierbuche findet ſich zum 8. Oktober 1776 die Bemerkung: »spectacle allemand (in Schwetzingen), les cors de chasse, les clarinets et les fagots ont joué pendant les entreactes parce que la musique de la cour était rentrée à Mannheim«. — A. 2. v. Weech, Römiſche Prälaten am deutſchen Rhein, Neujahrsbl. der bad. hiſt. Komm. 1898, S. 65. — A. 3. Kurpfälziſche Regimentsmuſik: Seubert, Mannheims erſte Blütezeit unter Karl Theodor S. 11. Vgl. Burney 2,64.

S. **208**. A. 1. Fr. Nicolai kam 1781 nach München und ſagt in ſeiner Reiſebeſchreibung 1785, 702/3 vom Orcheſter: „Noch muß ich den ſtarken Eindruck erwähnen, den der herrliche Vortrag eines Theils der kurfürſtlichen Kapelle auf mich machte, als ich in der Komödie einige Sinfonien von demſelben hörte. Die berühmte Mannheimer Kapelle iſt bekanntlich jetzt in München. Der hohe ſcharfe Ton und die ungemeine Sicherheit und Gleichheit im Gebrauche des Bogens macht, daß an Reinlichkeit (granito) im Vortrag tockierter und im Bogenſtriche markirter Noten, desgleichen im Anſchwellen und Verſchwinden des Tons, kein Orcheſter in Deutſchland dieſem zu vergleichen iſt. Ich geſtehe, ob ich mir gleich immer vom Mannheimer Vortrage große Ideen gemacht hatte, ſo übertraf doch dieſes Orcheſter (worunter nur ein Theil dieſer berühmten Kapelle war) meine Erwartung ſehr; und ich wußte bey den erſten 32 Takten eines Allegro nicht wie mir geſchah. Es ſcheint auch überhaupt der Mannheimer Geſchmack in der Kompoſition hauptſächlich auf Überraſchung kalkuliert zu ſeyn. Ich wäre begierig geweſen zu hören, welche Wirkung dieſer ſcharfſchneidende Vortrag im Zärtlichen, im Rührenden, im Angenehmen, und beſonders bey Begleitung der Singeſtimme, haben möchte. Aber ich hatte in München nicht Gelegenheit, eine Kirchenmuſik, oder ſonſt ein Singeſtück zu hören".

A. 2. Aufſtellung des Orcheſters vgl. Rouſſeau, Dictionnaire de musique unter »orchestre« mit Abbildung, danach Fürſtenau 2,291 und andere. — A. 3. Jahn, Mozart 2,200.

S. **209**. A. 1. Vgl. v. Waſielewski, die Violine und ihre Meiſter 3. Aufl. Lpzg. 1893. Mannheimer Schule 241 ff. Ferner Allg. d. Biogr. 35,427 f. und Mendel-Reißmanns Lexikon.

S. **210**. A. 1. Burney, Reiſe 2,73. — A. 2. Traitteurſche Papiere im Kgl. geh. Hausarchiv zu München. — A. 3. Teutſche Chronik 1774, S. 39, 191 und 207.

S. **211**. A. 1. Schubart Schr. 1,155. — A. 2. Schubart Schr. 5,145.

S. **212**. A. 1. Schubart Schr. 5,138.

S. **213**. A. 1. Burney, Reiſe 2,73 f. — A. 2. Schubart ſchreibt 5,145 von Cannabich: „In der Anführung eines Orcheſters und in der Bildung von Künſtlern beſteht ſein vorzüglichſtes Verdienſt. Als Tonſetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel." Kompoſitionen Cannabichs finden ſich u. a. in der Hof- und Staatsbibl. München und in der Hof- und Landesbibl. Karlsruhe.

S. **214**. A. 1. Schubart Schr. 5,146.

S. 216. A. 1. Lipowsky, Bair. Musiklexikon, Schubart Schr. 1,152 u. 5,153.

S. 218. A. 1. Schubart 5,147. — A. 2. Lipowsky, Bair. Musiklexikon.

S. 219. A. 1. Schubart sagt von diesen Brüdern Friedel (Schr. 5,229): „Es sind dies zwei Brüder, die sich beide als Geiger rühmlichst ausgezeichnet. Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags und spielen besonders das Flageolet mit ausnehmender Stärke. Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedels gebildet, so daß sie fast eine Schule stifteten. Schade, daß diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daß man sie nicht mit Ehren in guter Gesellschaft einführen konnte. Beide setzten ungemein schöne Stücke für die Violine: ihre Kompositionen sind voll Reiz und so ganz für dies Instrument gemacht."

S. 220. A. 1. Vgl. Wasielewski, Violine 256. — A. 2. Schubart Schr. 5,152.

S. 221. A. 1. Vgl. über Franz Danzi: Badische Biogr. I, 159.

S. 222. A. 1. Nach Traitteur. — A. 2. Schubart, Schr. 5,151. — A. 3. Schubart, Schr. 1,155 u. 5,149.

S. 224. A. 1. Lipowsky, Bair. Musiklexikon, vgl. Allg. Mus. Zeitschr. X, 541 ff. — A. 2. Quallenberg ist demnach nicht 1772 gestorben, wie Lipowsky angiebt. Von ihm bewahrt die Hof- und Staatsbibl. in München hdschrftl. den ersten Akt eines sehr langweiligen und breitspurigen Lustspiels: „Die Schöne am Rhein oder die übel gelungene Ehescheidung L 4 von Joh. Mich. Quallenberg, S. kurf. durchl. zu Pfalz Hofmusikus, ländlicher Zeitvertreib Brühl 1777." (Cod. germ. 4070.)

S. 225. A. 1. Der bei Schubart 5,132 unter den Mannheimer Künstlern als bester Fagottist angeführte Reiner † 1782 war im Dienst des Münchener Hofes. — A. 2. Einen Stammbaum der Familie Lang giebt Reden-Esbeck in seinem Bühnen-Lexikon.

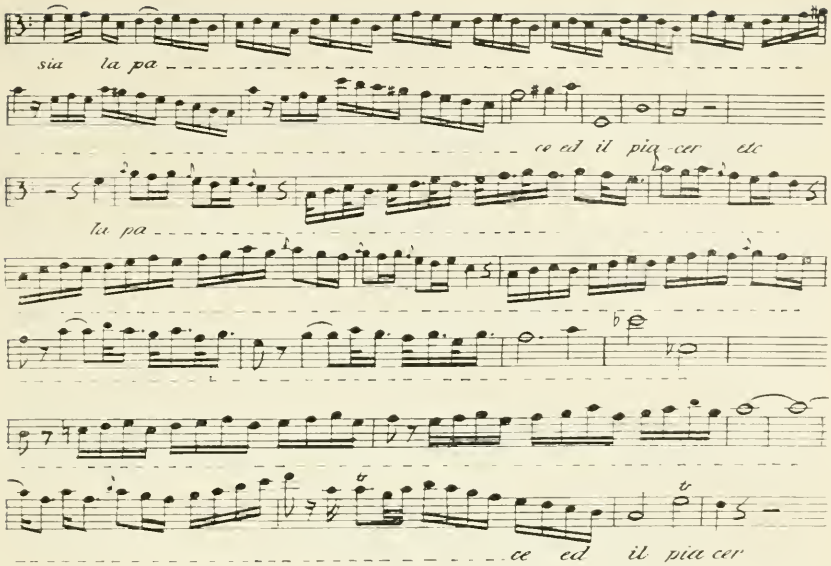
S. 228. A. 1. Keyßler, Reisen 2,1095. — A. 2. Joh. Ad. Scheibe, Critischer Musikus Lpzg. 1745, S. 153. (Über ihn vgl. Schubart 5,116).

S. 229. A. 1. Sänger: GLA. Pf. 1666. Die Ernennung Mariano Lenas zum Direktor erfolgte durch kurf. Resfr. vom 27. April 1757 (GLA. 1653): Ihro Churfürstl. Durchl. wollen gnädigst, daß Dero tit. Mariano Lena die Direction Dero Musik und opera, wie auch alles desjenigen, was in beides einschlaget, übernehmen, die Oeconomie beider Stücken gründlich einsehen, und deren allenfalls nötige Verbesserung sich thunlichst angelegen sein, fort zu solchem End die Inventaria aller zu der Musik und opera erforderlicher Instrumenten, Dekorationen, Kleidungen und sonstiger Zubehörde sich übergeben lassen und demnächst das nötig und nützlich findende gehorsamst an Handen geben solle". — A. 2. Kgl. geh. Hausarchiv in München.

S. 230. A. 1. Ein Anton Pasi wird im Musikal. Almanach von 1783, S. 77 unter den berühmten Sängern 1700—1720 aufgeführt, er stammte aus Bologna und war ein Schüler Pistocchis. Ein Andreas Galetti aus Toskana ist seit ca. 1740 herzogl. Kammersänger in Gotha, ebenda 1766 eine von Durlach gebürtige und in Mh. ausgebildete Mad. Elisabeth Galetti vgl. Hiller, Wöchentl. Nachr. 4,65 f.

S. 231. A. 1. Raaff: Allg. M. Z. XII, 857 ff. Jahn 2,86 ff.

S. 232 A. 1. Schubart Schr. 5,144. — A. 2. Welch hohe Anforderungen an Raaffs Gesangskunst gestellt werden konnten, zeigen folgende Koloraturen aus der Arie »Cari sposi«, die Traetta für Raaff geschrieben hat, wie aus der in der Musikbibliothek des Mannheimer Theaters befindlichen handschriftlichen Partitur hervorgeht. Die Arie beansprucht hinsichtlich des Umfangs der Gesangstimme fast zwei Oktaven: vom d bis zum hohen Tenor-c.



A. 3. Hierüber existiert im kgl. geh. Hausarchiv zu München eine Korrespondenz Karl Theodors mit Herzog Karl Eugen von Würtemberg. In einem Schreiben d. d. Ludwigsburg 27. Januar 1772 dankt Karl Eugen für die ihm erwiesene Gefälligkeit: »La façon plus qu'obligeante avec laquelle Votre Altesse Electorale a bien voulu condescendre que son musicien le Sr. Raff puisse paroitre icy le jour de ma fête . . . etc.« Vgl. Sittard, Gesch. d. Mus. u. d. Theaters am würt. Hofe 2,142 f.

S. **234**. A. 1. Rheinische Musen 2,27. — A. 2. Ludwig Fischer vermählte sich 1779 mit Barbara Straßer. Sein Sohn Joseph wurde 1780 geboren, er heiratete eine natürliche Tochter des Herzogs von Pfalz-Zweibrücken, die Gräfin Ottweiler, die er 1802 in Mannheim kennen lernte. 1800—1802 war er in Mannheim engagiert und zeichnete sich namentlich als vortrefflicher Don Juan und Figaro aus. Seit 1810 war er kgl. Kammersänger in Berlin. Er starb 9. Okt. 1862 in Mannheim. Seine Schwester Josepha, verheiratete Vernier, kam 1817 als erste Sängerin nach Stuttgart; sie war als dramatische Sängerin in ihrer Glanzzeit berühmt. Louise und Therese Wilhelmine (letztere vermählt mit Frh. v. Walden), die jüngeren Schwestern, waren ebenfalls tüchtige Sängerinnen. — A. 3. Giuseppe Giardini singt 1750 in Straßburg den Don Alvaro in »La Pravità castigata«. — A. 4. Joncas Kompositionen: siehe Mendel-Reißmann Lexikon 11,502. — A. 5. Ein Franz Xavier Richter ist bei Mendel-Reißmann 8,335 angeführt, geb. zu Holischau in Mähren 1. Dez. 1720 † 12. Sept. 1789 in Straßburg. Nach Beendigung seiner musikalischen Studien sei er in kurpfälz. Dienste getreten und habe 1747 unter vielen andern Bewerbern die Stelle eines Kirchenkapellmeisters in Straßburg erhalten. 36 Jahre lang habe er diese Stelle ohne Assistenz versehen, erst 1783 sei ihm Pleyel auf sein Bitten beigegeben worden. Er komponierte viele kammermusikalische und kirchliche Werke, darunter mehrere Messen; das meiste davon ist ungedruckt und befindet sich in der Kathedrale Saint Dié. Seine Kirchenkompositionen tragen nach dem genannten Artikel

ein ziemlich weltliches Gepräge. In Mannheim soll er ein Lehrbuch verfaßt haben: Harmonische Belehrungen oder gründliche Anweisung zu der musikalischen Tonkunst. Dieser Franz Xavier Richter scheint mit dem im Text genannten identisch zu sein. Wenn er in den Hofkalendern 1747 bis 1769 als Mitglied der Mannheimer Kapelle erscheint, so ist das vielleicht dadurch zu erklären, daß er noch nach dem Austritt aus kurpfälzischen Diensten vom Kurfürsten eine Pension bezog. Oder er müßte erst 1769 u. nicht schon 1747 nach Straßburg gekommen sein. Übrigens wirkte er nachweislich noch bei Opernaufführungen 1748 und 49 in Mannheim mit.

S. **235**. A. 1. Die Sängerinnen betr. siehe: GLA. Pf. gen. 1665. — A. 2. Rosa Gabrieli ist vielleicht verwandt mit den an der Wiener Hofoper engagierten Schwestern Katharina und Franziska Gabrieli (Pohl, Haydn 1,88). — A. 3. In Stuttgart war 1737 ein Lauteniſt Spurni, 1757 wurde ein Waldhorniſt Spurni entlassen. Sittard 2,2 und 58. — A. 4. Schubart, Schr. 5,152.

S. **236**. A. 1. In den Traitteurschen Papieren des Kgl. geh. Hausarchivs in München. — A. 2. In Kleins Musenalmanach Mannheim 1793 S. 62 findet sich folgendes „Gedicht an Madame und Mademoiselle Wendling; da sie im Liebhaberkonzert den 14. Jänner 1788 nach zu langer Feyer fürs Publikum wieder auftraten, und ein Duett, als Polyxene und Daretes sangen“:

Nur eine Stunde jener Freudenjahre
wünscht ich mir oft zurück, da Mannheim
In Wonnen süßer Künste schwebte.
Jüngst opfert' ich, so eine Stunde
mir zu erfleh'n, dem Gott des Schönen,
dem Gott der feineren Gefühle,
des hohen edleren Geschmackes.
Du bist erhöret, spricht Apoll mit Himmelshuld,
und reizet Eure Kehlen zum Gesange.
Er täuschte mich; allein mit Göttergrosmuth:
es war, nicht Mannheim, nein — die goldne Zeit Athens,
in welche mich Entzückung zauberte,
ich hörte Musenstimmen vom Parnaß,
und einen Sang aus der Huldinnenwelt Homers,
ich hörte Polyxenen und Dareten,
in Erycinens Rosenhainen
von Liebeszauber — mit dem Herzen
für Herzen singen.

A. 3. Lipowsky, Bair. Musiklexikon.

S. **237**. A. 1. Burney, Reisen 2,71.

S. **238**. A. 1. Schubart Schr. 5,150 f. vgl. 1,154.

S. **239**. A. 1. Lipowsky, Karl Theodor 117. Vgl. Ruthard, Gesch. der Münch. Op. 151. In einem Brief der Kurfürstin Elisabeth Augusta an ihren Schwager, den Herzog Clemens von Baiern vom 28. Januar 1770, worin sie ihn versichert: »soyez persuadé que vos lettres me font trop de plaisir pour négliger une correspondance aussi agréable« findet sich folgende auffallende Stelle: »Je vois par votre lettre que votre opéra est tout le contraire du notre, car notre livre et nos ballets sont bons et la musique détestable; la personne que vous m'avez recommandée. promet beaucoup, elle est actuellement à sa déstination«. (Geh. Hausarchiv München), — A. 2. Vgl. Schubart 5,138.

S. **240**. A. 1. K. Th. Heigel, Karl Theodor und Voltaire (mit vielen Briefstellen) in Westermanns Monatsheften 1890 (Bd. 67), S. 40 ff. Vgl Colini, Mon séjour auprès de Voltaire (Paris 1807). Die Korrespondenz Karl Theodors mit Voltaire erschien 1792 im Druck. Vgl. auch Feder Gesch. Mhs. 1,299 und Gothein, ZGORh. N. F. 2,273 ff. Feder geht zu weit, wenn er hauptsächlich dem Einfluß Voltaires die Ausbildung des theatralischen Sinnes bei Karl Theodor zuschreibt. — Die Markgräfin von Ansbach schreibt in ihren Denkwürdigkeiten (Deutsche Übersetzung 1826 I, 387), der Kurfürst habe Voltaire Ehren wie einem Prinzen von Geblüt erwiesen. Vgl. Luchet, hist. litt. de Voltaire II, 4 f.

S. **241**. A. 1. Günstig beurteilt in Schubarts Teutscher Chronik 1775 S. 87.

S. **243**. A. 1. Pierre Dubois, Le Père Desbillons (mit Benutzung des Mh. Materials) Bourges 1887. — A. 2. Die Desbillonsche Bibliothek ist im Bibliothekssaal der Öffentl. Bibl. im Schloß aufgestellt.

S. **244**. A. 1. Feder 1,298. GKA. Mh. 3235. — A. 2. Der Kurfürst Karl Albert von Bayern kam im Januar 1733 an den Mannheimer Hof und besuchte nach seinem im Münchener kgl. geh. Hausarchiv befindlichen Diarium auch das Theater. Die betreffende Stelle lautet: „umb 4 uhr abents in die französische Comedie Abbis und das Nachspiel le peintre genant, mit 2 Pferdten gefahren." — A. 3. GKA. Pf. gen. 1667. Die frz. Komödianten betr. 1736—62. Ferner Pf. gen. 1653 (das Reskr. vom 27. Sept. 1746 enthaltend) und 3238 (Reskr. vom 22. Juni 1748 u. 15. Aug. 1755 enthaltend). — A. 4. Unter den Traitteurschen Collektaneen des kgl. geh. Hausarchivs in München findet sich folgende, auf diese Truppe bezügliche Notiz: Als Karl Theodor die erste Reise nach Düsseldorf machte, a. 1746, hatte eben der General v. Löwenthal seine französische Schauspielergesellschaft abgedankt, die sich nach Düsseldorf begeben und gleich darauf von Karl Theodor in seine Dienste genommen wurde und dem Hof bei der Rückkehr nach Mannheim folgte. Javigny war ihr Direktor, bis d'Harold, ein Engländer, die Oberdirektion erhielt.

S. **245**. A. 1. Aus Pichler Chronik des Mannh. Hofth. S. 6 entnommen, der als Quelle einen Almanach Electoral Palatin (ohne Jahresangabe) bezeichnet, den ich mir nicht verschaffen konnte.

S. **246**. A. 1. Auch Widder hist. geogr. Beschr. d. Pf. 1,100 bezeugt diese Lage des frz. Komödiensaals. Rieger Gesch. Mh. 231 irrt also, wenn er denselben in den 1795 abgebrannten Opernhausflügel verlegt. — A. 2. GKA. Pf. gen. 1607. — A. 3. GKA. Pf. gen. 3238. — A. 4. Ebenda. — A. 5. GKA. Pf. gen. Hofökonomie 3896.

S. **247**. A. 1. Unter den Traitteurschen Papieren des kgl. Hausarchivs in München fand sich folgendes Originalrepertoire der französischen Schauspieler, datiert: Mannheim, le 5 Sept. **1742**. (Repertoire général des pièces qui se jouent à Manheim par les comédiens français de Son Altesse Sérénissime Electoral Palatin et de Son Altesse Monseigneur le Duc de Soultzbach).

Tragedies: Phèdre, Iphigenie, Titus, Bajazet, Rhadamiste, Andronic, Alcibiade, Mitridathe, Oedipe de Voltaire, Britannicus, Le Cid, Le comte d'Essex, Arianne, Tiridatte, Rodogune, Régulus, Polyeucte, Médée, Cinna, Alexandre, Getta, La Thébaide, Electre, Andromaque, Atrée, Nicomède, Manlius, Romulus, Pompée, Oreste et Pylade, Héraclius, Oedipe de Corneille, Sertorius, Les Horaces, Antiochus, La Troade, Pénélope, Arminius, Saül, Athalie, Habis, Venceslas, Phocion, Hercule, Sémiramis, Meléagre, Nitétis, D. Sanche d'Arragon, Astrate, Iperminestre, Agamemnon, Pyrrhus, Ines de Castro, Hérode, Brutus, Zaïre, Gustave, Gabinie, Alzire, Les Maccabées, Maximien, Mahomet second.

Comédies en cinq actes: Le joueur, L'école des femmes, La femme juge, Tartuffe, Le légataire, L'avare, Le misanthrope, L'étourdi, Démocrite, L'homme à bonne fortune, La fille capitaine, Esope en cour, Les Ménechmes, Le menteur, Esope en ville, Le chevalier à la mode, Le mercure galant, Les bourgeoises à la mode, Dom Japhet d'Arménie, Le festin de pierre, Les femmes savantes, Le bourgeois gentilhomme, Le curieux impertinent, Le distrait, Le jaloux désabusé, La coquette, Le philosophe marié, La comtesse d'Orgeuil, Le glorieux, L'ingrat, Le médisant, Le préjugé à la mode, L'amitié rival, L'école des amis, La mère coquette, L'homme du jour, Ménalide.

Comédies en trois actes: Amphitrion, l'amour médecin, le malade imaginaire, l'école des maris, le médecin malgré lui, les fâcheux, le grondeur, les folies amoureuses, l'école des jaloux, les plaideurs, George Dandin, Crispin médecin, Pourceaugnac, Les Nicandres, Cartouches, Les trois cousines, les amants déguisés, L'avocat Patelin.

Comédies en un acte: Attendez-moi sous l'orme! Le mari retrouvé, Le mariage forcé, La sérénade, Le cocu imaginaire, Les vacances, D. Pasquin d'Avalos, Le Charivari, Le baron de la Crasse, Le Zigzag, Les mots à la mode, le tuteur, Danaée, Le sot vengé, L'été des coquettes, Le cartel de Guillot, Le souper mal apprêté, Les vendanges de Suresne, L'opéra de village, Les eaux de Bourbon, La gazette, Colin maillard, L'esprit de contradiction, La comtesse d'Escarbagnac, Le semblable à soi-même, La disgrace des . . ., Le port de mer, Le florentin, Le deuil, La foire de Bezons, Crispin rival, Crispin précepteur, L'avocat savetier, L'usurier gentilhomme, Les précieuses ridicules, Le Sicilien, Les auberges, Momus fabuliste, La Parisienne, La famille extravagante, L'ouvrage d'un moment, L'ami de tout le monde, Le rétour imprévu, L'aveugle clairvoyant, Agnes de Chaillot, Le procureur arbitre, La critique d'Hérode, Le Français à Londres, Oedipe travesti, L'indiscret, Le babillard, La nouveauté, Le triple mariage, L'epreuve réciproque, Le cocher supposé, La pupille, Le retour de Mars.

Comédies italiennes en trois actes. Thimon, Arlequin sauvage, L'embarras des richesses, La surprise de l'amour, La double inconstance, Les amants réunis, le jeu de l'amour et du hazard, Les quatres semblables, La vie est un songe, Arlequin statue et perroquet.

Comédies italiennes en un acte. L'isle des esclaves, La fleure d'Oubly, Arlequin Hulla.

S. **249**. A. 1. Mſkr. in der Münchener Hof- u. Staatsbibl. Cod. gall. 430. Daſelbſt noch weitere, aus Mannheim ſtammende Schauſpielhandſchriften, wie z. B. Cod. gall. 426 u. 427: Voltaires Orphelin de Chine, 425 Tancred u. a. (Dieſe Voltaireſtücke ſind vielleicht die Dedikationsexemplare des Dichters an den Kurfürſten. Vgl. Heigel, Weſtermanns Monatshefte 1890, S. 46.) — A. 2. Cod. gall. 424 Münch. Hof- u. Staatsbibl. (Autograph.) Ebenda Cod. gall. 423 befindet ſich ein gleichfalls dem Kurfürſten gewidmetes Mſkr. Lebaulds (C. E. Lebauld de Nans, comédien de S. A. S. E.): Recueil de pièces fugitives, eine Sammlung von Gedichten epigrammatiſcher und ſatiriſcher Art, von Widmungen und Gelegenheitsgedichten aus den Jahren 1768 69. Darunter auch eine Feſtdichtung auf die Wahl des Prinzen Clemens von Sachſen zum Kurfürſten von Trier, vorgetragen »sur le théâtre electoral de Mh.« in der Aufführung von Glucks Pélerins de la Mecque (1768) das Feſtgedicht wird eingeleitet durch eine Scene zwiſchen Calender und Morachin. Der letztere hat eine Zeitung gefunden, die Gazette de l'Europe, er bringt ſie ſeinem

Herrn, der dann unter Fêtes, allegresses, joie, bonheur de peuples die Festode findet und verliest.

S. **250**. A. 1. Schubart Schr. 1,157.

S. **251**. A. 1. Stefan v. Stengels Memoiren sind auszugsweise veröffentlicht worden von Heigel, Zeitschr. f. allg. Gesch. 1887. VI. — A. 2. Vgl. Kleins Rede: Vom Ursprung der Aufklärung der Pfalz in der Vaterlandssprache und von derselben Verbreitung durch die kurpfälzische deutsche Gesellschaft (Schr. der kurf. d. Gesellsch. Bd. 1) und Litterärisches Leben A. v. Kleins, [v. J. v. Klein] Wiesbaden 1818. Bernh. Seuffert, Gesch. der deutschen Gesellschaft in Mh.: Anzeiger f. deutsches Altertum 6,276 ff. und (Nachtrag:) 8,167 ff. Daselbst ist der in der Sammlung des Mh. Altertumsvereins befindliche Stiftungsbrief vom 13. Okt. 1775 abgedruckt. Vgl. GLA. Pf. 6397. Das Archiv der Gesellschaft scheint verloren zu sein.

S. **253**. A. 1. Vgl. Munker, Klopstock 467 ff. (nach Böttiger, Klopstock im Sommer 1775, im Taschenbuch Minerva 1814). — A. 2. Das schreibt Eva König an Lessing im Juni 1775 vgl. Redlich Briefw. L.'s II No. 420.

S. **254**. A. 1. Schubart Schr. 1,157.

S. **255**. A. 1. Mannh. Antikensaal: vgl. Rheinische Musen III, 1795 Kunstanhang VIII. Stück, S. 49—53. Vgl. Sophie La Roche, Briefe über Mannheim S. 233. — A. 2. Schubart, Schr. 1,145 f. — A. 3. Goethe in Dichtung und Wahrheit.

S. **256**. A. 1. Bernh. Seuffert, Maler Müller, Berlin 1877.

S. **257**. A. 1. Seuffert a. a. O. S. 284.

S. **258**. A. 1. Vgl. Anmerkung 2 zu S. 251. — A. 2. Schubart, Teutsche Chronik 1775 S. 383.

S. **260**. A. 1. Das folgende teils nach Traitteurs Aufzeichnungen, teils nach Akten des GLA. und Pichlers Chronik. — A. 2. GLA. Pf. 3236 u. Mh. Theater-Archiv K III, 2. Der Platz war seit vielen Jahren schon „öde und wüste".

S. **261**. A. 1. Pichler S. 19.

S. **265**. A. 1. K. Risbeck, Briefe I, 93. Vgl. Grandaur Chronik des Münchener Hofth. S. 17. f.

S. **266**. A. 1. Im Jahre 1776 wurde die Aula des Gymnasiums als provisorischer Schauspielsaal benutzt. Das geht hervor aus einer Eingabe des Rektors Bernardi (GLA., Pf. gen. 241), worin dieser bittet, die 1776 als Schauspielsaal für die deutsche Komödie benutzte Aula des Gymnasiums den Andachtsübungen der marianischen Sodalität einzuräumen; diese Bitte wird abgewiesen, da die Regierung den Saal zu anderen Zwecken (Aufbewahrung von Gewehren nach Räumung des Schützthauses) braucht. — A. 2. Vgl. Pichler, Chronik S. 24 f. und Th. Arch. A III, 1 ff.

S. **267**. A. 1. Die Familie v. Hompesch stammt aus Jülich-Cleve und war in holländischen Kriegsdiensten emporgekommen. Des Ministers Bruder Ferdinand Joseph war der letzte Großmeister des Malteserordens, er übergab Malta den Engländern. Hompeschs Finanzverwaltung zeichnete sich nach Vehse, Gesch. der deutschen Höfe 24,768 dadurch aus, daß er mit Zwacken und Knausern an Gehalten und Pensionen operierte, und zwar so auffällig, daß man in Baiern das Kartenspiel Zwicken „Hompeschen" nannte. — A. 2. Abgedruckt im vollen Wortlaut bei: Seuffert, Maler Müller S. 563 ff. und 566 ff.

S. **268**. A. 1. Müller, Abschied von der Schaubühne S. 204 ff.

S. **270**. A. 1. Außer den Leſſingbiographien und -Briefen ſind zu vergl Stefan v. Stengels Memoiren hg. von Heigel in der Zeitſch. f. allg. Geſch. 1887. VI.

S. **273**. A. 1. Theaterarchiv A I, 1.

S. **274**. A. 1. Theaterarchiv B I, 2. — A. 2. Nach Th.-A. B I, 2,15 nahm Seyler folgende Entreegelder ein:

1778	Okt.	4	Komödien	584 fl.	31 Kr.
	Nov.	8	„	807	51
	Dez.	5	„	522	21
1779	Jan.	5	„	368	8
	Febr.	6	„	420	52
	März.	12	„	754	47
				3 458 fl.	30 Kr.

In Fasc. A I, 1 des Th.-Archivs findet ſich folgende Zuſammenſtellung der Einnahmen der Schauſpielentrepreneurs in Mh. 1768—1778 (je vom November bis Aſchermittwoch, öfters weniger als 4 Monate):

	fl.	Kr.
H. von Kurz war der erſte Entrepreneur welcher im Winter 1767 und 1768 dahier geſpielt hat, deſſen Einnahme beſtund in 32627 fl. Hiebei iſt zu bemerken, daß weil derſelbe das Leggeld von den Logen und übrigen Plätzen höher als ſeine Nachfolger beſtimmet und ihm wenigſtens ein Quart mehreres eingetragen hat, ſo iſt nach abzug des 4. Teils nur die Einnahme = 24477 fl. 45 Kr., dieſe Summe in zwei Teile geſetzt beträgt es vom Nov. 1768 bis Aſchermittwoch 1769	12 238	52½
H. Sebaſtiani ſpielte 2 Winter und war deſſen Einnahme vom Nov. 1769 bis Aſchermittwoch 1770.	10 622	24
Vom Nov. 1770 bis die Faſten 1771	13 139	36
Nach dieſem kam H. Marchand und ſpielte 6 Winter vom Nov. 1771. Bis Aſchermittwoch 1772 beſtund die Einnahme in. . . .	12 636	—
Bis Aſchermittwoch 1773 in	11 975	12
Bis Aſchermittwoch 1774 mit Ausſchluß deren die Faſten hindurch gegebenen Konzerten in	12 314	24
Bis Aſchermittwoch 1775 in	11 043	3
Bis Aſchermittwoch 1776 iſt eingegangen.	10 594	28
Dann vom November 1776 bis die Faſten 1777	9 854	46
Endlich kam H. Seyler, welcher 1777 im Juni zur Probe geſpielt und von 9 Komödien = 2130 fl. 30 Kr. bezogen hat, dieſe gehören nicht zu dieſer Einnahme, dahingegen vom Nov. 1777 bis Aſchermittwoch 1778 beſtund deſſen Löſung in	14 626	48
Summa. . . .	119 045	41½

Alſo durchſchnittlich in einem dieſer 10 Jahre: 11 904 fl. 34 Kr. ⅗ Pf.

S. **275**. A. 1. Berliner Litteratur- und Theaterzeitung I, 1778, 389 f. Vgl. Klein, Urſprung der Aufklärung S. 36. — A. 2. Walwais und Adelaide erſchien 1778 bei Schwan; eine Beſprechung von Gemmingen ſiehe Rhein. Beitr. I, 2,114. Vgl. den überſchwänglichen „Dank des Publikums“ nach der erſten Aufführung, ibid. 302. — A. 3. Sturm von Boxberg: Abgedruckt im 1. Band der Rhein. Beitr. 1778. — A. 4. Azakia erſchien 1778 bei Schwan, angezeigt von Gemmingen Rhein. Beitr. I, 2,120. Zweite Auflage: ebenda 1780 II, 457. — A. 5. Über Marmontels: Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou vgl. Rhein. Beitr. 1,347.

S. **278**. A. 1. 1773 erschien Wielands Alceste im Druck (Leipzig 8°). Über die Weimarer Aufführung vgl. Pasqué Goethes Theaterleitung 2,357 ff.

S. **280**. A. 1. Schubart, Teutsche Chronik 1777, S. 576.

S. **281**. A. 1. Teutsche Chronik vom 7. Sept. 1775.

S. **283**. A. 1. Hompesch bei Müller, Abschied von der Schaubühne 205. — A. 2. Im 2. Band des Pfälzischen Museum (1784—86) findet sich S. 926 f folgendes Epigramm auf den Günther v. Schwarzburg:

Unsterblichkeit, so wahr ich Seher bin,
Wird Günthers Haupt umschweben;
Sollt er so lange leben,
Als lang er uns zu sterben schien.

(Günther stirbt die ganze zweite Hälfte des letzten Akts hindurch langsam dahin). — Zu den Tadlern der Kleinschen Dichtung gehörte z. B. der Schauspieler F. L. Schröder. Günther v. Schwarzburg hat ihm, wie er am 10. Jan. 1778 an Gotter schreibt, keine hohe Idee von den Mannheimer dramatischen Schriftstellern beigebracht. Litzmann, Schröder und Gotter 106.

S. **284**. A. 1. Zum Beweis dafür, daß die Holzbauersche Musik auch heute noch große Wirkungsfähigkeit besitzt, sei angeführt, daß in Hamburg bei der Schröder-feier im März 1893 eine von Frau Katharina Klafsky mit Orchesterbegleitung gesungene Arie aus dem Günther von Schw. „durchschlagenden Erfolg" hatte. Diese Programmnummer war deshalb eingefügt worden, weil bei dem am 9. März 1793 von Schröder zu Gunsten der neu begründeten Pensionsanstalt gegebenen Konzert zwei Arien aus dem Günther gesungen worden waren. Bühnenalmanach 1894. S. 148. — A. 2. Schubart 5,139. Rhein. Beitr. z. Gelehrs. 1777 I, 377 ff.

S. **285**. A. 1. „Du riefst der Liebe Rosenstunden
Mit süßer Stimm' und mächtigem Gefühl zurück,
Wir fühlten sie, die dir verschwunden,
Durch deine Stimme, sahen sie in deinem Blick."

(Kleins Musenalmanach 1793, S. 24; in etwas anderer Form in s. dramaturg. Schriften I., Lpzg. u. Frkft. 1809, S. 298.) — A. 2. Mannheimer Briefe o. O. u. J. S. 12. Vgl. das Gedicht auf die Danzi ebenda S. 24.

S. **294**. A. 1. Thalia, 1,185; vgl. Schillers Brief an Klein 7. Januar 1785.

S. **295**. A. 1. Archiv f. Frankf. Gesch. u. Kunst III. Folge 4,109. — A. 2. Der Kurfürst erzählte das selbst dem Schauspieler Müller vgl. Müller Abschied von der Schaubühne 212. — A. 3. In einer Sammlung von Briefen an A. v. Klein, die in der von Dr. Malten herausg. Bibl. d. neuesten Weltkunde I. u. II. Aarau 1840 u. 41 abgedruckt sind. — A. 4. Vgl. Seuffert, Wielands Abderiten, Berlin 1878, S. 16 ff. und E. Hermann, Wielands Abderiten und die Mannheimer Theaterverhältnisse, Mannheim 1885 (Vortrag gehalten im Mh. Altertumsverein).

S. **297**. A. 1. Das kurf. Reskript, 18. Febr. 1778 (GLA. Pf. gen. 1653) lautet: „Da Ihrer Kurfürstl. Dchlt. gnädigste Willens Meinung ist, daß denen Tit. Wieland und Schweizer für das jüngst verfertigte deutsche Singspiel Rosamunde Jedem Ein hundert Dukaten, sodan dem Tit. Wieland eine goldene Tabactiere im Werth von 29 biß 30 Carolinen, und dem Tit. Schweizer eine dergleichen im Werth von 25 biß 26 Carolinen (welche bei dem Kaufmann Babeti auszunehmen) zur Gratification verreichet werden solle; wird solches dero tit. Grafen von Savioli des Endes gnädigst ohnverhalten, um ein so anderes aus dem darzu bestimmten opera fundo zu entnehmen und an jene zu übermachen".

S. **298**. A. 1. Holzbauer habe sich vom neuen Jahr bis den 20. Januar alle m glichen Arten von Fieber über Wielands Rosamunde an den Hals probiert, schreibt Heinse an Jacobi 14. Juli 1780 (Körte 1,423). Über die Aufführung der Rosamunde im Nationaltheater 1780 existiert eine kleine Flugschrift, die aus der Feder eines Ungenannten erschien (Frankfurt u. Lpzg. 1781) Vgl. Uhde, Wieland in Briefen an Gotter und Dalberg. Beil. z. Allg. Ztg. 1878, Nr. 211 u. 212. Die Vorstellung fand eine außerordentlich lobende Beurteilung in der Mannh. Ztg. 1780 Nr. XV. Eine ausführliche Besprechung siehe: Rhein. Beiträge zur Gelehrsamkeit 1780 I. 330 ff. u. 497 ff. Die 1774 entstandene einaktige Oper „Aurora" von Wieland und Schweitzer wurde 1783 einmal auf der Mh. Nationalbühne aufgeführt.

S. **299**. A. 1. Mh. Th. Arch. Beckſche Regieberichte Bd. II. (9. Sept. 1797). Das Mannheimer Hoftheater besitzt jedoch in seiner Musikbibliothek eine abschriftliche Rosamundenpartitur in 4 Bänden.

S. **304**. A. 1. Vgl. Jahn, Mozart und Nohl, Mozarts Briefe.

S. **308**. A. 1. Nach Akten des Karlsruher Generallandesarchivs. Damit ist die Bemerkung in Max Maria v. Webers Biographie seines Vaters Karl Maria v. Weber I, 7 (wo sich mancherlei unkontrollierbare Nachrichten über die Familie finden): es sei unrichtig, Fridolin als „Sänger in Mannheim" zu bezeichnen, er habe nur als „Dilettant" mitgewirkt, völlig hinfällig. Auch bei Pasqué, Goethes Theaterleitung 2,17 ff. finden sich Notizen über die Familie Weber.

S. **310**. A. 1. Max Friedländer teilt diese Briefe aus Goethes Autographensammlung im Goethejahrbuch von 1891 zum ersten Mal mit.

S. **313**. A. 1. Darauf weist ein im Mh. Theaterarchiv (F XII, 1) befindl. kurf. Reskr. vom 9. Mai 1783 hin. Darin wird befohlen, daß die in Mannheim verbliebenen Musikalien und Instrumente, über die der † Holzbauer die Aufsicht geführt hatte, der Intendanz des Nationaltheaters zur Verwahrung übergeben werden. Die im Reskript genannten Verzeichnisse liegen nicht bei. Es soll alles, was ausgeliehen wurde, oder was sich in Oggersheim und Schwetzingen befand, eingesammelt werden. In einem Reskript vom 24. August 1783 wird Dalberg die Übersendung einer Holzbauerschen Messe und des Günther von Schwarzburg nach München an den Grafen Seeau aufgetragen. — Die Dekorationen betr. vgl. A. 1 zu S. 177. — A. 2. Georg Voglers Schreiben an Dalberg, (1778) siehe Theaterarchiv B III, 4: „Frage, ob die kuhrfürstliche Hofsingbühne in Mannheim, die durch die Abwesenheit der ersten Sängern und Spielern unendlich gelitten hat, durch eigene Zöglinge im Zeitraume eines Jahres wenigstens im Ganzen wiederherzustellen sei? mit einem dreisten Ja unter folgenden Bedingnissen beantwortet."

S. **314**. A. 1. Akten der kgl. Hofmusikintendanz in München. Das auf S. 312/13 erwähnte Reskript vom 23. Juni 1778 lautet:

„Da Ihre Kurfürstliche Durchlaucht bey dem sich ereigneten erblichen Anfall der baierischen Stamm-Landen auch die von Dero nun in Gott ruhenden Regierungs-Vorfahrern Weyl: des Herrn Kurfürsten Maximilian Joseph Christlöbl. Gedächtnißes rükgelassene zahlreiche Dienerschaft, unter selbiger aber auch die beträchtliche Hofkapell-Musick vorgefunden haben, welche in Anbetracht ihres eigenen zeithero kurpfälzischen weit stärkeren Orgesters dermal ganz entbehrlich und überflüssig ist; hätten höchstdieselbe zwar billich und gegründeten Anlaß, von dieser doppelten Dienerschaft das unnöthige Personal in Gnaden zu entlassen, mithin dardurch Dero Aerarium von einem deßfalls erforderlichen nahmhaften Köstenaufwand ohne weiteres zu befreyen.

Damit jedoch weder der eine noch der andere Theil sothanen zweyfachen Musick-Staabes Angehörigen durch eine solche Entschließung allzusehr bekränket, sondern einem jeden Singulo die gnädigste Rücksicht seiner vor sich habender Verdienste. und respec. eintrettender Bedürftigkeit, soviel es die Umstände erleiden, wirksam empfinden möge, sind Ihre Kurfürstliche Durchlaucht mildest bewogen worden, dero zeitherig kurpfälzische mit der nun auch überkommenen baierischen Hof-Musick zu vereinigen und daraus ein besonderes Hof- und Kapellen- Orgester zu bestellen.

Gleichwie nun höchstdieselbe dero Tit. Grafen von Seeau bey der bis anhero mit vorzüglicher Einsichte und wohl eingerichteter Oeconomie bekleideter Intendanten Stelle samt dem dafür bezogenen jährlichen Gehalte hiemit gnädigst bestätigen, sofort denselben fernerhin zum Vorstand des nun zu vereinigenden Orgesters kraft dieses ernennen; also will es nun hauptsächlich darauf ankommen, welche von dem vorhandenen zahlreichen Personale zum künftigen wirklichen Dienst anzuordnen seye, und wie dardurch ein wohl besetzter Musick-Chor gewöhnet werden möge. Zum voraus ist der höchsten Willensmeynung gemäß, und dem Tit. Grafen von Savioli unterm heutigen die Weisung zugegangen, daß von dem Mannheimer Musick-Personale die noch wirklich Dienstleistende ausgezeichnet, jedoch einem jeden freygestellt werden solle, wer mit dem Fortgenuße seines bisherigen Gehaltes dem Hoflager anhero zu folgen, oder mit gleichem Bezuge in der Pfalz rückzubleiben sich entschließen möge. Sobald nun diese von Mannheim aus anhero kommende Personen nach ihrem Talente in die bisherige Fächer eingetheilet sind, ist aus dem hiesigen Orgester das abgängige nach der wahren Erfordernuß zu ersetzen, und daraus jede Klaße der Vocal- und instrumental- Musick nothdürftig zu bestellen; das entbehrliche Personale hingegen mit dem einsweiligen Fortgenuße des bishero bezogenen ständigen Gehaltes statt einer jährlichen Pension nach vorwaltenden Umständen entweder gänzlich oder nur in so lang außer Wirklichkeit zu belassen, bis mit der Zeit die Gelegenheit zur Wiedereintrettung in die Zahle der ordentlichen Hof-Musikanten, oder zu einer sonstigen Beförderung sich ergeben wird. Da auch die kurfürstlichen Schaubühnen mit diesem Staabe eine enge Verbindung haben, und der höchsten Willensmeynung ebenfalls gemäß ist, daß zu etwa beliebender Vorstellung deren groß- und kleinen Opern, oder Komödien die Mannheimer Hoftänzer, soweit es nöthig, anhero gezogen, und es gleichwol der Willkür eines jeden, ob er sich mit bisherigem Gehalte darzu bequemen, oder lieber damit rückzubleiben entschließen wolle, freygestellet bleibet, ertheilen mehr höchstgedacht Ihre Kurfürstl. Durchlaucht Eingangs genannten dero Tit. Grafen Seeau, den gnädigsten Auftrag hiemit, daß er sich mit dem hierzu ebenfalls angewiesenen Grafen von Savioli über die Einrichtung eines zwar wohlbestellten, jedoch mit möglichster Sparsamkeit zu unterhaltenden ständigen Orgesters sowol, als eines bey Vorstellung anständiger Schauspielen erforderlichen Theateral- Tanzes fordersamst benehmen, auch die hierzu schicklich und tauglich findende Personen unzielsetzlich vorschlagen, endlich aber auch mit gedachtem Grafen von Savioli überlegen solle, ob und wie die zu Mannheim dermal bestellte Schaubühne entweder mit dem ganzen, oder etwa nur einem Theil des darzu gehörigen Personalis, wie auch die vorhandene Theater Garde Robbe (wovon der letztere ein vollständiges Inventarium aufzustellen hat) zu dahiesigem Behufe zu benutzen, und anhero verbracht werden möge. Lassen des Endes ihnen, soviel den gedoppelten Hofmusick- Staab betrift, den zweyfachen Besoldungs Statum hiebey zufertigen, um sich dessen nothdürftig bedienen zu können, und erwärtigen hernächst einen förmlichen Plan, wie und mit welchem Kösten-Aufwande sowol die Hof- und Kapell- Musick als ein anständiges Theater fürohin eingerichtet werden

könne." (Genaue Besoldungslisten liegen bei. Ein Verzeichnis der Mitglieder der vereinigten Mannheim-Münchener Kapelle findet sich in Voglers Tonschule II, 322 ff.)

S. 315. A. 1. Im Oktober 1790 kam Mozart nochmals nach Mannheim. Er dirigierte damals die Hauptprobe und die erste Aufführung seines Figaro. Die damaligen Musikverhältnisse in Mannheim fesselten ihn so wenig, daß er am nächsten Tag bereits weiterreiste.

S. 317. A. 1. Klein hatte seine Oper „Rudolf von Habsburg" (später von ihm auch als Drama bearbeitet) am 20. Januar 1781 in der deutschen Gesellschaft zu Mh. vorgelesen und viel Anerkennung damit gefunden. Rhein. Beitr. 1781 I. 383.

Beilage 1.

Kurzer Lebensbegrif des Herrn Ignaz Holzbauer, kurpfälzischen Kapellmeisters.

Unter den Schriften dieses berühmten Künstlers fand sich folgende von ihm selbst aufgesezte Lebensbeschreibung.*)

Ich ward in Wien geboren 1711. Mein Vater war ein Lederhändler im Grosen. Seine Häuser, die er erkaufte, gehörten ehemals einem Schumacher, und dieser Namen blieb ihnen auch. Daher kam es, daß man sagte, ich sey eines Schumachers Sohn. Meine Mutter war eine sehr vernünftige Frau; sie starb, als ich kaum das siebente Jahr erreicht hatte. Ich war von drei Kindern der Jüngste, und folglich der Liebling meiner Mutter. Da sie nun schon in der Todenlade lag, wollte ich sie nicht verlassen, ich legte mich auf die Erde unter ihre Lade, und schlief endlich unter vielem Weinen ein; man suchte mich im ganzen Hause, ohne mich zu finden, bis Nachts die Wächter etwas sich bewegen hörten, und mich von meinem Lager hervorzogen.

Meine Schwester, das älteste der Geschwistrigen, war 17 Jahre alt und mein Bruder 14. So lange meine Mutter lebte, war alles in unserm Hause sehr wohl eingerichtet, aber nach ihrem Tode war alles verkehrt.

Mein Vater war zu gut, oder er hatte zu wenig Einsicht, und so ward er von schlechten Leuten betrogen; sein Handel nahm ab. Endlich wurde er gar kränklich, und meine Schwester und mein Bruder musten sich des Handels annehmen. allein sie verstunden es nicht. Mein Vater gab endlich alles auf, und lebte von den Zinsen, die ihm seine Häuser eintrugen. Wir beiden Söhne wurden zum studiren angehalten. Mein Bruder sollte ein Arzt, ich aber ein Rechtsgelehrter werden. Jener entsprach den Wünschen meines Vaters und war nach der Zeit sehr berühmt. Ich ging alle Schulen durch, und hörte die Rechte; allein ich fühlte immer einen unwiderstehlichen Hang zur Musik, und wo ich eine freie Stunde fand, war ich damit beschäftigt.

*) Wörtlicher Abdruck nach: Pfälz. Museum I, 460—77.

Als ich noch Theologie studirte, wollte mein Professor, der nachmals berühmte Controversist Pater Beyghart, mich immer bereden, ein Jesuit zu werden; ich hatte auch ziemliche Lust zu diesem Stande, allein die Musik hielt mich davon ab. Diese war mein einziger Gedanke; allein nun war die Frage, wie ich sie erlernen sollte; denn mein Vater gab mir kein Geld dazu. Ich machte also Bekanntschaft mit den jungen Leuten des Chors von S. Stephan. Diesen verfertigte ich allerlei Komödien, sie aber lehrten mich dafür die Musik. Einer lehrte mich singen, ein zweiter das Klavier, wieder ein anderer die Geige, das Violoncell; und so erlangte ich eine Kenntniß von allen Instrumenten. Meine Bücher hatten nun gute Ruhe. Ich bettelte endlich solange an meiner Schwester, bis sie mir Geld gab, das Fuchsische Compositionsbuch kaufen zu können. Ich verstand die lateinische Sprache, und fing also darinn zu studiren an. Der Speicher war der Ort dazu; denn auf meiner Stube hätte es nicht seyn können. Ich komponirte bald Simfonien, Concerte und allerhand dergleichen, und diese meine Arbeiten wurden immer von meinen Meistern mit dem größtem Beifall aufgenommen. So verstrich ein ganzes Jahr, und ich folgte blos allein dem Triebe zur Musik. Einsmal fiel mir ein, zum Kapellmeister Fuchs selbst hinzugehen, und ihn zu bitten, mich in der Setzung zu unterrichten. Ich lies mich melden; dieser gute Alte, welcher beständig an Podagra und Chiragra krank lag, fragte mich: was ich wollte; ich bat ihn, mich zum Schüler anzunehmen. „Ja, sagte er, aber können Sie dann schon etwas Musik?" „O ja! antwortete ich, auch schon etwas schreiben." — „Gut, nehmen Sie ein Blättchen von dem Papier, das auf dem Klavier liegt, und schreiben Sie mir einige Zeilen Note gegen Note." — Ich that es, und überreichte es ihm aufs Bett; er sah es an, und sagte ganz erstaunt: „Das können Sie schon? Nun so kann ich Sie nichts mehr lehren. Wo und von wem haben Sie dieses erlernt?" — „Aus Ihrem Buche." — „Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein groser Mann werden, Sie sind ein gebornes Genie".

Nie ging ich freudiger nach Hause als damals, aber nun wußte ich nicht, wie ich nach Italien kommen sollte. Wo Musik war, da war ich fast immer auch bei. Einsmal ward ich in ein Concert zu einem sichern Grafen von Lamberg mitgenommen; da traf ich einen Grafen von Turn aus Laibach an, welcher Lands-Vicedom dort war. Ich ward ihm als ein junger Virtuos vorgestellt. Er fragte mich: ob ich auch sänge. O ja, gab ich zur Antwort. Ich sang, und der Graf Turn ward ganz von mir eingenommen, und wünschte, mich bei sich zu haben; allein man sagte ihm, mein Vater würde mich nie von sich lassen, denn ich sey zu etwas ganz anderm als zu einem Musikus bestimmt. Ich aber war gleich entschlossen mitzugehen, doch unter einem andern Titel als von der Musik. Der Graf machte mich also zu seinem Sekretär, und so verlies ich das väterliche Haus voll Freuden.

Doch ich war nicht willens, lange Sekretär zu seyn. Dieses geschah auch wirklich. Ein halbes Jahr darauf reiste ein junger Arzt von Wien nach Padua, um da sich graduiren zu lassen; dieser besuchte mich als Landsmann. Ich ergriff begierig diese Gelegenheit, mit ihm nach Venedig zu ziehen. Ich verlies das Haus des Grafen ohne Abschied, und kam bald in Venedig an. Ich verfügte mich gleich zu dem Herrn von Rathgeb, Kaiserlichen Gesandschaftssekretär, und sagte ihm die Ursachen meines Daseyns. Dieser verschaffte mir die Bekanntschaft aller großen Meister. Ich besuchte die Spitäler, die allenthalben wegen der allerbesten Virtuosinnen berühmt sind. Allein ich ward bald dieses Vergnügens beraubt; ich bekam das viertägige Fieber, und muste wider meinen Willen die Wasserluft verlassen. Ich schrieb meinem

Bruder, und ging wieder zurück nach Wien. Mein Vater war nun überzeugt, daß ich nur zur Musik geboren sey, und lies mir also völlige Freiheit. Einige Zeit nach meiner Zurükkunft suchte ein sicherer Graf Rottal in Mähren einen Kapellmeister und eine Sängerin. Dieser Herr hatte ein vollständiges Orchester und sehr geschikte Leute, besonders in blasenden Instrumenten, und man führte Opern und italienische Komödien da auf. Mit dieser Sängerin ging ich also dahin. Jedermann glaubte, aus uns würde ein Paar werden; allein sie dachte so wenig an mich, als ich an sie. Es war an diesem Hofe ein junges Frauenzimmer, das nach ihres Vaters Tode von ihrem zwölften Jahre mit des Grafen drei Töchtern erzogen wurde. Sie war kaum 16 Jahre alt, und ich liebte sie fast von dem Tage an, da ich sie das erstemal sah. Das Glük schien mir aber nicht günstig zu seyn; sie hatte sehr vornehme Freunde, welche nicht wollten, daß sie jemals eine Schaubühne betreten sollte, und mir verbot man, weiter an sie zu denken. Bis dahin war ich ihr ziemlich gleichgültig gewesen; ich weis also nicht, ob es Mitleiden gegen mich oder Eigensinn gegen dieses Verbot war, daß sie anfing mir Gehör zu geben; man drohte ihr zwar, sie in ein Kloster zu sperren, oder wieder zu ihrer Frau Mutter zu schicken, die ebenfalls mit dieser Heirath nicht zufrieden war; allein sie sagte nun grade heraus, sie würde nie einen andern Mann nehmen, als mich. Man willigte endlich ein, jedoch muste ich versprechen, sie auf kein öffentliches Theater zu führen. Unsere Hochzeit ward mit vielem Prachte gefeiert. Ein Jahr darauf wurden wir zu Wien bey dem königlichen Theater angenommen; zwei Jahre darauf gingen wir in Italien. Meine Frau hatte da drei der vornehmsten Theater; wir hielten uns also wechselweise drei Jahre in Mayland, Venedig und anderen grosen Städten auf. Da wir aber immer einen Hof vorzogen, gingen wir wieder zurück nach Wien. Nach dem Tode der Kaiserin Elisabeth wurden alle Schauspiele eingestellt; dies brachte uns nun keinen Nutzen, und da wir grade nach Stuttgard berufen wurden, nahmen wir das Anerbieten an, und gingen den 16. August 1750 dahin. Ich kann in Warheit sagen, daß die beiden Herrschaften die allerliebenswürdigsten Fürsten waren, und mich aller Gnade würdigten; auch wurden wir sehr wohl bezahlt. Allein eine böse Frau, welche die Gnade der Herzogin genoß, und diese immer mißbrauchte, verfolgte mich wegen meiner Frau, weil diese jünger war, und besser aussah als sie. Wir suchten deswegen an den hiesigen*) Hof zu kommen, welches auch geschah, nachdem wir sieben viertel Jahre dem Herzog von Würtemberg gedient hatten. Eigennutz war es nicht, sondern Liebe und Ergebenheit gegen einen der besten und liebenswürdigsten Fürsten, was mich hierher brachte, denn mein Gehalt war geringer als in Stuttgardt, und da es hier um ein merkliches theurer zu Leben ist, sezte ich jährlich durch 20 Jahre von dem Gelde zu, das ich auswärts gewonnen hatte. Unter dieser Zeit ging ich dreimal in Italien. Das erstemal schenkte mir mein Durchleuchtigster Kurfürst 200 Ducaten zu der Reise nach Rom. Das Jahr darauf ward ich nach Turin berufen, die Oper zu schreiben, und das folgende Jahr schrieb ich eine in Mayland.

Ich hatte zwar die gröste Bezahlung, die ein Meister zu bekommen pfleget, aber ich konnte mit diesem Gelde, welches jedesmal 100 Dopien waren, nicht auskommen; sondern sezte bei beiden Reisen wegen dem weiten Wege 100 Ducaten von meinem Gelde zu; allein ich wollte mich meines Herrn würdig machen, und Ehre zu erhalten suchen. Man trug mir in der Folge verschiedenemale an, wieder

*) Den Mannheimer.

zu kommen, besonders nach Rom, allein die Reise war mir zu beschwerlich, und ich konnte nichts dabei gewinnen. Der Müssiggang war mein Fehler nicht. Ich habe sehr vieles geschrieben, nicht allein für meinen Hof, sondern auch in andern Sachen, welches alles man nach meinem Tode finden wird. Ich fange an alt und gebrechlich zu werden, so daß mir nun die Ruhe nöthig wäre, doch ist Musik noch immer meine Leidenschaft. Wenn ich noch einige Jahre lebe, will ich etwas für die Lehrlinge der Musik schreiben, damit die Jugend von Pedanten auf keine Irrwege geführt werde. Eben fange ich vielleicht mein leztes Werk an, die Oper Tankred.

Dir Karl Theodor! sollen meine lezten Kräfte aus vollem Herzen noch gewidmet seyn. O könnte ich meine Empfindungen von Dank und Liebe ausdrücken! allein du wirst dies alles niemal wissen. Nun bitte ich Gott, er wolle mir die Gnade geben, dieses Werk zu vollenden. Ich bin taub, kann also das Vergnügen, es selbst zu hören nicht genießen. Du Durchleuchtigster! Unterstütze es mit deiner Gnade. Zu deiner Ehre und zu deinem Vergnügen verwende ich die lezten Stunden meines Lebens."

So weit geht die Handschrift. Der Ton der Aufrichtigkeit, der in dieser ganzen Beschreibung herrschet, gibt uns einen Hauptzug seines vortreflichen Charakters. Wahrheit und grades Wesen bezeichneten alle seine Handlungen. Und dies ist vorzüglich, was ihn so sehr zur Freundschaft fähig machte. Seine Neider ehrten ihn und seine Freunde waren die würdigsten Menschen. Unter den Künstlern war der berühmte Herr Raf, den man als ein Muster eines edeln Mannes nennen darf, sein vertrautester Freund. Die feinsten Ränke konnten ihn nicht von seinen Freunden trennen, nicht wider das Verdienst aufbringen. Die Mißgunst bestrebte sich, eine seiner schönsten Opern fallen zu machen. Man glaubte, das beste Mittel hiezu sey, Zwietracht zwischen ihm und dem Dichter zu stiften. Bei diesem verachtete man die Musik, bey jenem das Gedicht. Der Dichter war zu sehr von dem Werthe überzeugt, den sein erster Versuch durch die herrliche Musik dieses großen Meisters erhielt, als daß er ungereimten Ausfällen über diese Musik Gehör geben konnte. Holzbauer, bei seinem grosen Verdienste, erhob sich nie über den jungen Dichter. Denjenigen, die mit Verspottung des Gedichtes seine Musik äußerst rühmten, pflegte er zu antworten: „Ich suchte blos die Gefühle des Dichters auszudrücken; Sie machen mir also kein großes Kompliment. Wenn das Gedicht nichts taugt, so taugt meine Musik auch nichts. Für mein Theil versichre ich Sie, daß ich mein Ziel erreicht, wenn ich die Ausdrücke des Dichters erreicht, und meine Musik so ist wie das Gedicht."

Er war weit von den so gewöhnlichen Fehlern mancher Künstler entfernt. Niemand ehrte in andern Künstlern seines Gefaches das Verdienst mehr als er. Durch Grossprechen machte er sich Niemanden gehäßig; nie suchte er sich durch Vorschwätzen oder Kabalen einzudringen. Er hatte die lächerliche Eitelkeit nicht, sich kostbar zu machen und durch Besonderheiten sich auszuzeichnen.

Lob empfing er mit Bescheidenheit, Belehrung auch vom Geringsten mit Danke. Gegen den Tadel war er empfindlich, mehr aber wegen der Ungerechtigkeit der Sache selbst als seinetwegen. Es that ihm wehe, daß das Geschrei der Unwissenheit und Pedanterei den guten Geschmack verderben sollte. Unter seinen Schriften fand man viele kräftige Antworten auf äußerst unbescheidne Urtheile und unausstehlich praleriſche Ankündigungen. In einem Schreiben an Herrn — — sagt er: „Glauben Sie nicht, mein Herr, daß ich dies aus Mißgunst, oder einer andern Absicht schreibe, als die edle Tonkunst zu retten, und unser werthes deutsches Publikum zu erleuchten, damit sich Liebhaber der Musik oder Halbkenner in die Zukunft nicht mehr durch dreiste

musikalische Marktschreier täuschen lassen. Dies Briefchen werden Sie nicht drucken lassen; auch ich nicht. Für Ihren Helden spricht mein Mitleid, für meinen Verächter mein Gewissen."

Dies kam wirklich aus seinem Herzen. Denn Holzbauer war ein wahrer Christ, im eigentlichsten Verstande. Er schrieb sogar ein Werk, wovon die Handschrift vorhanden ist, mit dem Titel: So denkt der Christ. Ohne Heucheley erfüllte er die Pflichten seiner Religion mit äußerster Strenge. Es geschah aus Religionsgrundsätzen, daß er sanft und gegen seine Feinde gelassen war. Denn von Natur war er feurig und reizbaren Gefühls.

Dies ist das Letzte, was er von sich aufschrieb:

»Quid dedicatum poscit Apollinem vates?
Frui paratis & valido mihi,
Latoe, dones, & precor, integra
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec cythara carentem.

Leider! hat es Gott über mich anders verhängt. Nach zurückgelegtem siebenzigsten Jahre wurde zu Anfang des Novembers 1781 mein Gehör so schwach und falsch, daß mir die Sänger in gewissen Tönen, und auch die Instrumentisten falsch zu singen und zu spielen schienen. Die tiefen und starken Töne als Baß und Horn beleidigen meine Ohren, und die feinere Instrumente vernehme ich kaum. Die Sopranstimmen, wenn sie allein neben meinem rechten Ohre singen, vernehme ich noch am besten, wiewohl auch von diesen einige Töne mir falsch klingen. Nachdem ich nun seit 3 Monaten alle ersinnliche Mittel gebraucht, befinde ich mich den 13ten Hornung 1782, da ich dieses niederschreibe, noch wie zu Anfange. Dafür sey Gott gelobt und gesegnet, daß er mich, sein unnützes Geschöpf, in diesem Leben zu züchtigen beginet."

Auf dieses folgen einige rührende Züge aus der h. Schrift, die seine Ergebenheit gegen die Fürsicht beweisen, und die Stelle von dem Tode Jesu aus Klopstocks Messias.

In der Lage, wie er sie selbst beschreibt, verfertigte er sein letztes Werk. Eine Oper von der Schönheit wie Tancred, von einem Manne, der sein Gehör nicht mehr zu Rathe ziehen konnte, ist wirklich ein außerordentliches Werk.

Beraubt des Vergnügens, seine Musik selbst zu hören, hatte er doch jenes, die Stimme des Ruhmes, den sie ihm erwarb, und des Beifalls, den sie bei der Aufführung in München erhielt, noch vor seinem Tode zu vernehmen.

Er lebte 71 Jahre, sechs Monate weniger vier Tage, und starb an einer Brustentzündung den siebenten Tag seiner Krankheit. Er empfing den Tod ohne Furcht, ohne Klage. Er blieb bis zur letzten Viertelstunde bei Verstande. Nur einige male fiel er in Phantasien: alsdann sang er und sezte noch ein Requiem, welches unvollendet blieb und bey seinen übrigen Werken aufbewahret wird.

Holzbauer hatte eine wahre Liebe zu seinem Fürsten. Man hat Ueberzeugung, daß er in seinen Arbeiten mehr auf dessen Vergnügen, als auf Belohnung dachte. Es war ihm wirklicher Kummer, daß ihn seine Gebrechlichkeit hinderte nach München zu gehen, seinen Herrn zu sehen. Er weinte oft in seinen letzten Zeiten wie ein Kind, wenn man ihm nur dessen Namen nennte. Ihre Durchlaucht, die Frau Kurfürstin, lies sich in seiner Krankheit um ihn erkundigen. Er fing an zu weinen. Dies waren seine lezten Thränen und die einzigen auf seinem Sterbebette.

Sein vorzüglichstes Vergnügen war Mittheilung seiner Kenntnisse. Obschon seine musikalischen Werke von erstaunenswürdiger Anzahl sind: so brachte er doch

vielleicht die Hälfte seiner Zeit mit Unterricht der Jugend und Bildung junger Künstler zu. Noch in seinen lezten Jahren beschleunigte er hiedurch die Abnahme seiner Kräfte.

Unter seinen Schriften sind verschiedene Entwürfe zu Musikinstituten, die von seiner Wärme für die Kunst und von seiner Einsicht zeugen. Er begrenzte seine Wißbegierde nicht mit seinem Gefache, wie dies so viele Künstler thun, dadurch zu Pedanten in ihrer eignen Kunst und der Gesellschaft unerträglich werden. Holzbauer hatte Kenntnisse in der Geschichte und den schönen Wissenschaften.

Er las die Dichter Roms, Italiens und Deutschlands. Stellen, die ihm in unangenehmen Lagen Trost, und für sein ganzes Leben philosophische Regeln gaben, schrieb er sich auf. Den Horaz wußte er größtentheils auswendig, blos durch öfteres Lesen. Sein außerordentliches Gedächtniß verlor er bei der Abnahme seines Gehörs. Er hat eine solche Menge Musikstücke hinterlassen, daß es kaum zu begreifen ist, daß ein Mann dies alles bearbeiten konnte.

Hier ist das Verzeichnis derselben:

Große heroische Singspiele. 1. L'Isipile. 2. Adriano in Siria. 3. La clemenza di Tito. 4. La Nitteti (zu Turin gesezt). 5. Alessandro nelle Indie (zu Mayland). 6. Kaiser Günther von Schwarzburg. 7. Tancred.

Komische Opern. 1. Il figlio delle Selve. 2. Il Don Chischiotte. 3. Ippolito ed Aricia. 4. Le Nozze d'Arianna e di Bacco. — 1 Opera Buffa.

Oratorien. 1. Isacco. 2. La Betulia liberata. 3. Il Giudizio di Salomone. 4. La Passione di Gesu Christo.

2 Singspiele in einem Aufzuge. Isola disabitata. La Morte di Didone, italienisch und deutsch.

Sinfonien und Koncerten verschiedener Art 205. Messen 21. Motetten 37. Miserere, Stücke für Trompeten, Waldhorne und Klarinetten, Menuette, und Klavierstücke in ungeheurer Zahl*)." —

[Der Musik. Almanach 1784, 210 f. zählt folg. Werke auf: „1. 6 Sinfonien Paris; 2. 6 Sinfonien Paris; 3. 6 Sinfonien mit 8 obligaten Stimmen op. 3 Paris 1770; 4. Trois Sinfonies à grand Orchestre dans lesquelles il y a la Tempête op. 4 Paris 1770; 5. Günther v. Schwarzburg, eine ernsthafte Oper.

In Abschrift sind von ihm noch bekannt: 1. Il figlio delle selve, eine opera pastorale 1753 in Schwezingen zum 1. Mal aufgef.; 2. Issipile, eine italienische Oper; 3. l'isola disabitata und Donchisciotte eine halbkom. Oper [= Don Quichote]; 4. Nitetti Oper; 5. Alessandro nell'Indie Oper; 6. la morte di Gesu Oratorium; 7. Il Giudizio di Salomone Oratorium; 8. Ippolito ed Aricia Oper; 9. Adriano in Siria Oper; 10. Tod der Dido ital. Melodrama.

Sein allerneuestes Werk ist eine deutsche Messe oder Lobamt, welches vielchörig und außerordentlich gut gearbeitet sein soll. Die Partitur dieses letzten Stückes konnte man in Abschrift für 6 Dukaten bekommen."]

*) „Diesen ganzen Schatz von Musik hat seine hinterlassene Gattin in Handen. Zu wünschen ist, daß ein großer Fürst ihn kaufte und gemeinnützig machte."

Beilage 2.

Verzeichnis der in Heidelberg, Düsseldorf, Mannheim und Schwetzingen aufgeführten Opern, Oratorien, Ballets u. s. w. nach den vorhandenen Textbüchern,*) umfassend die Jahre 1681—1778.

1. 1681. Frühlings-Auffmunderung, repraesentiret durch die von Mars und Pallas beruffene Zusammenkunfft der aller tapfersten Kriegs- und an Gelehrtheit berühmtesten Leuthen auß den drey Theilen der Welt. Besungen von dem Teutschen Petrarcha. MDCLXXXI [Hdbg.] fol. S. 34.
2. 1681. Febr. 14. Hulden-Volle Frülings-Lust der von Diana u. Aurora auffgeführten Jäger- und Schäffer-Gesellschaft. Besungen von L. B. B. E. MDCLXXXI [Heidelberg, aufg. am 14. Febr. 1681]. fol. S. 35.
3. 1682. Jan. 6. Vermählung Turni und Camillae in einem erfreulichen Auffzug verschiedener Amazonen, Helden und Sclaven vorgestellet auff dem Chur-Pfältzischen Residentz-Schloß zu Heidelberg. Den 6. Januarii 1682. Besungen von dem Teutschen Petrarca. fol.
4. 1682. Jan. 30. Wirtschafft, wie dieselbe in einer Verkleidung auff dem Chur-Pfältzischen Residentz-Schloß zu Heidelberg den 30 sten Januarii 1682 gehalten worden. fol. S. 36.
5. 1682. Febr. 2. Vermählung Cupidinis und Psychen wie dieselbe in einem Auffzug auff dem Schloß zu Heidelberg den 2ten Februarii 1682 vorgestellet und gehalten worden. fol. S. 38.
6. 1682. Febr. 16. Raguseische Kirchwey in Einer Verkleidung auff dem Schloß zu Heidelberg den 16ten Februarii 1682 vorgestellet. fol. S. 36.
7. 1682. März 15. (16.) Schäfer-Freude wie dieselbe in einer Verkleidung verschiedener Winter- Frühlings- Sommer- und Herbst-Schäfer den 15. [hdschr. verbessert: 16.] Martii 1682 auff dem Schloß zu Heydelberg gehalten worden. fol. S. 35.
8. 1682. Mai 22. Das Phöbische Reich, als deß Herrn Marggrafen Joh. Fridrichs zu Brandenburg-Onolzbach ꝛc. ꝛc. benebenst Dero Frau Gemahlin . . . . . den Chur-Pfältzischen Hof mit Dero Hoch-geneigten Gegenwart beehrten, den 22. May 1682 auff dem Schloß zu Heidelberg in einem verkleideten Auffzug vorgestellet. fol. S. 37.
9. 1682. Juli 3. WAFEN-SPIEL wie dasselbe in einem verkleideten Auffzug verschiedener Ungarn und Türcken, den 3. Julii 1682 in dem Chur-Fürstlichen Statt-Garten zu Heidelberg praesentirt und gehalten worden. fol. S. 46.
10. 1683. Jan. 8. Die unüberwindlichste Tomyris in einem verkleideten Auffzug verschiedener Amazonen und Sclaven den 8 ten Januarii 1683 auf dem Schloß zu Heydelberg vorgestellet. fol. S. 37.
11. 1683. Jan. 20. Conjunctio Martis et Veneris wie dieselbe bey Vermählung des Hoch-Gebornen Grafen Herrn Carl Ludwigs von Sayn u.

*) Die diesem Verzeichnis beigegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Stellen vorliegenden Buchs, wo das betr. Werk besprochen ist.

Witgenſteyn ꝛc. Chur-Pfaltz Ober-Stallmeiſters . . . den 20ſten Januarii 1683 auf dem Schloß zu Heydelberg vorgeſtellet worden. fol. S. 38.

12. 1683. Febr. 9. (20.) Conjunctio der Ehren und der Vergnüglichkeit wie dieſelbe in einem verkleideten Aufzug den 9ten [hdſchr. verb. 20.] Februarii 1683 auf dem Schloß zu Heydelberg vorgeſtellet und gehalten worden. fol. S. 39.

13. 1683. Okt. 22. (23.) Die über Mars triumphirende Anmuth in Conjunction Zephyri und Floren wie dieſelbe bey Anweſenheit des . . . Herrn Johann Friedrichen . . . Marggrafen zu Brandenburg . . . an dem Chur-Pfältziſchen Hof zu Friedrichsburg am Rhein den 22. [hdſchr. verbeſſert 23.] Octobris 1683 in einem verkleideten Aufzug vorgeſtellet worden. fol. S. 39.

14. 1684. Jan. 11. Beyde Reich der Türcken und Perſianer ſambt dabey gehaltenem Spiel wie dieſelbe den 11. Januarii 1684 in einem verkleideten Auffzug auff dem Schloß zu Heydelberg vorgeſtellet und gehalten worden. fol. S. 45.

15. 1684. Febr. Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beſtändigkeit [von Lor. Beger] Heidelberg. fol. S. 41 ff.

16. 1687. Juli. La gemma Ceraunia, Das Kleinod Ceraunia von Ulissipone jetzt genannt Lisbona. Zur Befrohlockung der glückſeeligſten Vermählung Ihrer Kgl. Maj. Petri Königs von Portugall ꝛc. ꝛc. mit . . . Maria Sophia gebohrner Chur-Princeſſin zu Pfaltz ꝛc. ꝛc. Auß Befelch deß Durchleuchtigſten Chur-Fürſten zu Pfaltz Herrn, Herrn Philipp Wilhelm ꝛc. ꝛc. In dero Chur-Fürſtl. Haupt- und Reſidentz-Stadt Heydelberg mit der Muſic geſungen vorgeſtellet. Heydelberg, Druck von Michael Frantz 1687. fol. ital. u. dtſch. S. 49 ff.

17. 1687. Erminia ne boschi, Divertimento musicale. Rapparini, Moratelli. Düſſeldorf 1687. 4° S. 60.

18. 1688. Karneval. Erminia al campo, trattenimento musicale. Rapparini, Moratelli. Düſſeldorf 1688. 4° (auch dtſch.) S. 60.

19. 1688. Didone, Dramma per musica. Rapparini, Moratelli. Aufgeführt: Düſſeldorf 1688, gedruckt Wien 4°. S. 57 ff.

20. 1695. Jan. 20. Il fabro pittore. Rapparini, Moratelli. Dldf. 4°. S. 60 ff.

21. 1696. Auguſt. Festa boschereccia per celebrare il di natale di Madama Serenissima l'Elettrice Palatina. Düſſeldorf 4°. S. 334.

22. 1697. Karneval. Telegono, Tragedia per musica. Düſſeldorf 4°. S. 334.

23. 1697. Karneval. Il giorno di salute overo Demetrio in Athene Dr. per musica. Wilderer. Ballets von Gg. Kraft. Dldf. 4°. S. 334.

24. 1700. La Forza del Giusto, festa teatrale. Wilderer. Dldf. 4°. S. 63.

25. 1702. I pregi della rosa, Serenata teatrale. Rapparini. Hdlbg. 4°. S. 64 f.

26. 1702. Il Marte Romano servizio di camera. Hdlbg. 4°. S. 64.

27. 1703. Karneval. Tiberio imperator d'Oriente. Dldf. 4° S. 65 f.

28. 1703 (u. 1705). Sept. La Monarchia stabilita. Wilderer. Dldf. 4°. S. 66.

29. 1706. Faustolo, favola pastorale. Wilderer. Düſſeldorf 4°. S. 67.

30. 1709. Tassilone. — — Düſſeldorf 4°. S. 67.

31. 1713. Amalasunta. Wilderer. Düſſeldorf 8°. S. 68.

32. 1717. Crudeltà consuma amore. Rapparini, Greber. Neuburg 4°. S. 75

33. 1717. Versi per musica (Kantate z. Gebtst. d. Prinz. Eliſabeth). Innsbr. 4°

34. 1718. März. L'amicizia in terzo overo il Dionigio. Rapparini, (Komponiſten:) Meſſa (I. Akt), Stricker (II. Akt), Heinichen (III. Akt). Neuburg 4°. S. 74.
35. 1718. Das fünfte Element der Welt, Serenade. Carl Peter Grua (Ouvertüre von Gottfried Finger). Hdlbg. 4°. S. 335.
36. ca. 1718—20. Il cuore umano, Orator. Fortunato Chelleri. Hdbg. 4°. S. 181.
37. 1719. Amor vien dal Destino, Dramma da recitarsi. Düſſeldorf 4°.
38. 1719. Serenata (Geburtstag d. Prinzeſſin Eliſabeth). Greber. Hdbg. 4°.
39. 1719. Serenata. Greber. Hdbg. 4°.
40. 1721. März 17. Il ritratto della Serenissima Principessa Elisabetta Augusta. Greber. Hdbg. 4°.
41. 1721. Nov. 3. Feſtſpiel (Schlußfeſt der Herbſtjagden). L. Santorini. Hdbg. 4°
42. 1721. Nov. 19. Il concilio de' pianeti. Lor. Santorini. Hdbg. 4°. S. 76.
43. 1722. Faſten. Il trionfo di Placido, Orator. Wilderer. Hdbg. 4°. S. 182.
44. 1722. I felici inganni d'amor' in Etolia, favola boschereccia. Hdbg. 4°. S. 76.
45. 1722. Cantate (z. Feier der Anw. d. Coadjutors v. Köln). Wilderer. Hdbg. 4°.
46. 1722. Coronide, pastorale eroica. Hdbg. 4°. S. 76.
47. 1722. Cantate (z. Feier d. Anweſenheit d. Kurf. v. Köln). Wilderer. Hdbg. 4°.
48. 1722. Amor sul monte oder Diana amante di Endimione. Hdbg. 4°. S. 76.
49. 1723. Nov. 4. Feſtſpiel (Breve componimento drammatico). Greber. Hdbg. 4°.
50. 1724. März 17. Esther, Dramma sacro per musica. Wilderer. Mh. 4°. Ein anderes Exemplar iſt gedruckt in Hdbg. 4°. o. J. S. 77 u. 182.
51. 1724. Il giudizio di Paride, festa teatrale per musica. Mh. 4°. S. 76.
52. 1726. Karneval. Le pazzie di Pantalone colla costanza di Diana in amore e Arlichino giudice sciocco ma giusto, Commedia. Mh. 4°. Deutſche Überſetzung unter dem Titel „Pantalons Thorheiten" ꝛc. S. 82.
53. 1726. Karneval. Li quattro Arlichini, Commedia (extemp). Mh. 4° mit drei Intermezzi. S. 82 f.
54. ca. 1720—30. Nov. 4. La giustizia, la pace, la poesia protette, Componimento drammatico. Mscr. 4°. (Geh. Hausarch. München.)
55. 1731. Karneval. Divertimento teatrale in musica etc. Mh. 4°. S. 335.
56. 1732. Karfreitag. Cristo pendente dalla croce, Oratorio. Mh. 4°. S. 182.
57. 1740. Karfreitag. La conversione di S. Ignazio, Oratorio. L. Santorini, K. P. Grua. Mh. 4°. S. 182.
58. 1741. Karfreitag. Bersabea ovvero il pentimento di David, Azione tragico-sacra (Oratorium). K. P. Grua. Mh. 8°. S. 183.
59. 1741. Jaele, Oratorio. L. Santorini, K. P. Grua. Mh. 4°. S. 183.
60. 1742. Jan. 17. Meride, Dramma per musica. Giov. Cl. Pasquini, K. P. Grua. Mh. 4°. Eine deutſche Überſetzung erſchien Mh. 4°. 1741 (sic!) von Joh. Leopold von Ghelen. S. 88 ff.
61. 1742. Il figliuol' prodigo, Orat. Pasquini, K. P. Grua. Mh. 4°. S. 183 f.
62. 1747. Dez. L'injustice vangée ou les nôces d'Arlequin avec Colombine, Pantomime. Muſik von Basconi. Mh. 4°. S. 168 f.
63. 1748. Jan. 17. La clemenza di Tito (Des Titi Gütigkeit). Metaſtaſio, K. P. Grua. Mh. 4°. ital. u. deutſch. S. 108 u. 112 f.
64. 1748. Karneval. Arlequin assassin ou Polichinelle amant disgracé, Pantomime. Mh. 4°. S. 169.

65. 1748. L'amour ennemi de la vieillesse ou le docteur magicien, Pantomime. Muſik von Basconi. Mh. 4°. S. 169.
66. 1748. La naissance d'Arlequin, Pantomime. Mh. 4°. S. 169.
67. 1748. Karfreitag. La deposizione dalla croce di Gesù Cristo (Die Herabnehmung vom Creutz unſeres Herrn und Heylands Jeſu Chriſti) Orat. Pasquini, Franz Xaver Richter. Mh. 4°. ital. u. dtſch. S. 183.
68. 1749. Jan. L'Olimpiade. [Metaſtaſio, Galuppi.] Mh. 4°. ital. u. dtſch. (Eine frz. Überſetzung von Vermale, Mſcr. in der Th.-Bibl.) S. 114 f.
69. 1749. Karfr. Il figliuol' prodigo. Pasquini, K. P. Grua. Mh. 8°. S. 183 f.
70. 1749. Arlequin, Paon, Pendule, Statue, Enfant et Ramonneur. Pantomime, aufgeſ. von Kindern. Lebrun, Heymann. Mh. 4°. S. 170.
71. 1750. Jan. Demofoonte. [Haſſe?] Mh. 8° (auch ital.-dtſch. Mh. 8°) S. 116.
72. 1750. Karfreitag. Sant' Elena al Calvario, Oratorium. Metaſtaſio, K. P. Grua. Mh. 8°. S. 184.
73. 1751. Karneval. Artaserse. Metaſtaſio, Jomelli. Mh. 8° (auch ital.-dtſch. Mh. 8°). S. 116 f.
74. 1751. Nov. 4. Ifigenia (in Aulis). Verazi, Jomelli. Mh. 8° (auch dtſch. Mh. 8°). S. 117 f.
75. 1752. Porsognacco, Intermezzo. [Pereni?] Mh. 8° (zur Eröffnung des Schwetzinger Schloßtheaters). S. 145.
76. 1752. La serva padrona, Intermezzo. [Pergoleſe]. Mſkr. (Mh. Th. Bibl.). S. 145.
77. ca. 1750—60. La zingara scaltra ossia il medico sciocco, Intermezzo. [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 145 f.
78. ca. 1750—60. La giardiniera contessa, Intermezzo. [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 146.
79. ca. 1750—60. Il poeta ridicolo, Intermezzo [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 146.
80. ca. 1750—60. L'impresario dell' isole Canarie, Intermezzo. [Martini?] [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 146.
81. 1753. Jan. 17. Antigona. Roccaforte, Galuppi. Mh. 8° (auch deutſch Mh. 8° 1752). S. 118 f.
82. 1753. Karfreitag. La conversione di San Agostino, Oratorium. Haſſe. Mh. 8°. S. 184.
83. 1753. Nov. 4. Demetrio. Metaſtaſio, Jomelli. Mh. 8° (auch frz. u. dtſche Ausgaben, Mh. 8°). S. 118.
84. 1753. Il figlio delle selve. Holzbauer. Mh. 8° (auch frz. und deutſche Überſ. Mh. 8°). S. 124 ff.
85. 1754. Jan. 16. Chacun à son tour, Pantomime. A. d'Inzeo, Holzbauer. Mh. 8°. S. 170.
86. 1754. Karfr. La Passione di Gesù Christo. Holzbauer. Mh. 8°. S. 184.
87. 1754. Le jaloux corrigé, opéra bouffon. Mh. 4°. S. 148.
88. 1754. Intermezzo del Tracollo. Mh. 8°.
89. 1754. L'Isola disabitata. Holzbauer. Mh. 8°. S. 127.
90. 1754. Nov. 4. L'Issipile. Metaſtaſio, Holzbauer. Mh. 8°. S. 126.
91. 1754. Dez. L'Allegresse du jour, Pantomime allegorique. Lauchery, Holzbauer. Mh. 4°. S. 248.
92. 1755. Don Chisciotte, opera serio-ridicola. Holzbauer. Mh. 8° (auch dtſch. Mh. 8°.) S. 127 f.

93. 1756. Le nozze d'Arianna, festa teatrale. Verazi, Holzbauer. Mh. 8° (auch dtsch.) S. 128.
94. 1756. I Cinesi. Metastasio, Holzbauer. M. 8°. S. 128 f.
95. 1756. Il filosofo di campagna. [Galuppi]. Mh. 8° (auch deutsch). S. 148 f. vgl. N° 124.
96. 1756. Nov. 19. Olimpiade. [Metastasio, Galuppi). Mh. 8°. S. 129.
97. 1756. Bellerofonte. Marescotti, — —. Mh. 8°. S. 129.
98. 1757. Karfreitag. Isacco, Oratorium. Metastasio, Holzbauer. Mh. 8°. S. 129 u. 184.
99. 1757. Leucippo. Hasse. Mh. 8° (auch dtsch.; in der deutschen Ausgabe ist Hasse als der Komponist genannt.) S. 129.
100. 1757. Le nozze. [Fegeio, Galuppi]. Mh. 8° (auch dtsch.). S. 149 f.
101. 1757. Nov. 4. La clemenza di Tito. Holzbauer. Mh. 8°. S. 129.
102. 1758. La pupilla farsetta. F. Garzia. Mh. 8°. S. 150.
103. 1758. Nov. 4. Nitteti. Metastasio, Holzbauer. Mh. 8° (auch dtsch.). S. 129 f. (Mit den Ballets Tamangul u. Ulysses S. 161.)
104. ca. 1758/9. Arlichino fortunato nell'amore, Pantomime. Ignaz Fränzel (Musik z. 1. Akt), Joh. Toeschi (Musik z. 2. Akt) u. Christ. Cannabich (Ballets). Mskr. 4°. Mh. Theaterbibl. S. 171.
105. 1759. Cythère assiégée, Opéra comique. Gluck. Mh. 8°. S. 150.
106. 1759. Nov. 4. Ippolito ed Aricia. Holzbauer. Mh. 8° (auch dtsch.) S. 130.
107. 1760. Karfreitag. La Betulia liberata, Orat. Holzbauer. Mh. 8°. S. 186.
108. 1760. Cajo Fabrizio. Verazi, Jomelli. Mh. 8° (auch frz. u. dtsch.) S. 134.
109. 1761. Karfreitag. Il roveto di Mose, Oratorium. Pizzi, Georg Christof Wagenseil. Mh. 4°. S. 184.
110. 1762. Karfreitag. Giefte, Oratorium. Verazi, Sales. Mh. 4°. S. 185.
111. 1763. Nov. 4. Sofonisba. Verazi, Traetta. Mh. 8°. S. 134. (Dabei die Ballets Telemach und Ceyx und Alcyone. S. 161.)
112. 1764. Nov. 4. Ifigenia in Tauride. Verazi, Majo. Mh. 8°. S. 135.
113. 1766. Karfreitag. Il giudizio di Salomone. Oratorium, Holzbauer. Mh. 4°. S. 183.
114. 1766. Nov. 4. Alessandro. Metastasio, Majo. Mh. 8° (auch dtsch. u. frz.) S. 135 ff. Mit den Ballets: (Die Hochzeit des Dschengiskhan und der Canzade und Mars und Venus. S. 162.)
115. 1767. Karfreitag. Gioas rè di Giuda. Joh. Ritschel. Mh. 4°. S. 186.
116. 1768. Karfreitag. Nabucodonosore, Oratorium. Mh. 8°. S. 186.
117. 1769. Januar. Adriano in Siria. Metastasio, Holzbauer. Mh. 8°. S. 130 u. 138 f.
118. 1769. Karfreitag. I pellegrini al santo sepolcro. Hasse. Mh. 8°. S. 186.
119. 1769, 1772 u. 1775. L'isola d'amore. Sacchini. Mh. 8°. o. J. S. 151.
120. 1769, 1770 u. 1772. Karneval. L'amante di tutte. [Galuppi]. Mh. 8°. S. 152.
121. 1769. Nov. 4. La buona figliuola. Piccini. Mh. 8° (auch dtsch.) S. 151.
122. 1770. Nov. 4. Catone in Utica. Metastasio, Piccini. Mh. 8°. S. 139 f.
123. 1771. Mai. Il filosofo convinto in amore, Intermezzo. Mh. 8°. o. J. S. 147.
124. 1771. Il filosofo di campagna. Galuppi. Mh. 8°. o. J. S. 149.
125. 1771. Nov. 19. Gli stravaganti. Piccini. Mh. 8° (auch dtsch.). S. 152 f.

126. 1772. Mai. L'amore artigiano. Gasman. Mh. 8°. o. J. S. 153.
127. 1772. Juli. La contadina in corte. Sacchini. Mh. 8°. o. J. S. 153 f.
128. 1772. La foire du village hessoise, Balletpant. Lauchery, Cannabich. Mh. 4°. o. J. (zur Oper cont. in corte). S. 165 f.
129. 1772 (u. 1774). Nov. Temistocle, Metaſtaſio (Verazi), J. Chr. Bach. Mh. 8°. S. 112, 141.
130. 1772. Nov. Ballets exécutés à l'opéra de Temistocle: Roger dans l'isle d'Alcine und Médée et Jason. Lauchery, Joſ. Toeschi u. Cannabich. Mh. 4°. S. 162.
131. 1772. Nov. Le finte gemelle. Piccini. Mh. 8°. o. J. S. 154.
132. 1772. Nov. La fête printannière, Balletpantomime. Lauchery, Joſ. Toeschi. Mh. o. J. 4° (zur Oper finte gemelle). S. 164.
133. 1772. Nov. La fiera di Venezia. Boccherini, Salieri. Mh. 8° o. J. S. 155.
134. 1772. Nov. La mort d'Hercule, Ballet. Lauchery, Verſchiedene. Mh. 4° o. J. (zur Oper fiera di Venezia).
135. 1773. Mai. L'isola d'Alcina. Bertati, Gazzaniga. Mh. 8° o. J. (auch dtſch.) S. 155.
136. 1773. Mai. Il giuoco di picchetto. [Guglielmi?] Mh. 8° o. J. S. 155.
137. 1773. Auguſt. L'assemblea. Guglielmi. Mh. 8°. o. J. S. 155.
138. 1773. Nov. L'incognita perseguitata. Anfoſſi. Mh. 8°. o. J. S. 155.
139. 1774. Januar. L'Endimione. Joh. Chr. Bach. Mh. 8°. o. J. S. 142.
140. 1774. Januar. Achille reconnu par Ulisse, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 4°. o. J. (zu Endimione). S. 163.
141. 1774. Karfr. La Betulia liberata, Orat. Holzbauer. Mh. 8°. S. 186.
142. 1774. Aug. Amor vincitore. Joh. Chr. Bach. Mh. 8°. o. J. S. 142.
143. 1774. Nov. La secchia rapita. Boccherini, Salieri. Mh. 8°. o. J. (auch deutſch). S. 142.
144. 1774. Nov. Les amants protéges par l'amour, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. (zu Secchia rapita). S. 164.
145. 1775. Le rival imaginaire, Ballet. Lauchery, Deller. Mh. 8°. S. 167.
146. 1775. L'embarquement pour Cythère, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 164.
147. 1775. L'amant jardinier, Ballet. Lauchery, Verſchiedene. Mh. 8°. S. 167.
148. 1775. Juni. L'Arcadia conservata. Mh. 8°. o. J. (aufgef. am Apollotempel in Schwetzingen). S. 106 f.
149. 1775. L'amour vainqueur des Amazones, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 163.
150. 1775. Aug. 13. Alceſte, Singſpiel in 5 Akten. Wieland, Schweitzer. Mh. 8°. o. J. S. 277 ff.
151. 1776. Jan. Zemira e Azor. Verazi nach Marmontel, Gretry. Mh. 8°. o. J. S. 156 f.
152. 1776. La festa della Rosa. Verazi u. d. frz., Gretry. Mh. 8°. o. J. S. 156.
153. 1776. Nov. Lucio Silla. Verazi nach de Gamera, Joh. Chriſt. Bach. Mh. 8°. o. J. S. 141.
154. 1776. Nov. Il finto spettro. Verazi, Paeſiello. Mh. 8°. o. J. S. 156.
155. 1776. Les incidents favorables à l'amour, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 167.

156. 1776. Palmerin d'Olive, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 163.
[1777. Nov. 1. Meſſias von Händel, vgl. S. 187.]
157. 1777. Nov. Günther von Schwarzburg. Klein, Holzbauer. Mh. 8°. S. 281 ff.

Zur Aufführung beſtimmt aber nicht aufgeführt:

158. 1778. Jan. Roſamunde. Wieland, Schweitzer. Mh. 8°. S. 295 ff.

Beilage 3.

Alphabetiſches Verzeichnis der nachweisbaren Mitglieder der kurfürſtlichen Hofmuſik 1725—1778.

Die folgende Liſte iſt hauptſächlich nach Hofkalendern aufgeſtellt, ſoweit dieſelben beigebracht werden konnten. Der älteſte benützte ſtammt aus dem Jahre 1734; erſt in den vierziger Jahren wurde die jährliche Herausgabe eines Hofkalenders zur Regel. Ferner ſind Perſonalakten und Beſoldungsliſten benutzt. Die den einzelnen Namen beigegebenen Jahreszahlen bezeichnen den Zeitraum, innerhalb deſſen die Betreffenden nachzuweiſen waren. Hierbei iſt zu berückſichtigen, daß die Liſten der Hofkalender zumteil auch Penſionäre der Hofmuſik enthalten, ohne dieſelben als ſolche hervorzuheben.

Mlle. Allegranti, Magdalena, Sängerin, 1771—75. Altensberger, Joh. Math., Fag., 1725—34.

Basconi, Dominicus, Viol., 1745—60. Bayer, Nicolaus, Org., 1765—78. Beck, Joh. Gg. Aloys, Ob., 1725—34. Benedetti, Joſef, Sopraniſt, 1766—71. Bettinardi, Natali, Baſſiſt, 1734—61. Beyerumüller, Anſelm, Ob., 1725. Birckel, Martin, Viol., 1778. Bittner, Joh., „Baſſetelgeiger" 1747—49. Bleckmann, Joh., Ob., 1745—64. Frau Bleckmann-Gabrieli, Roſa, Sängerin, penſ. ſeit Ende der 50er Jahre, 1742—71. Bohrer, Joh. Phil., Viol., ſeit 1759 Bratſchiſt, 1747—76. Bohrer, Kaspar, Br. u. Cbß. (1774/5 auch Tromp.) 1773—78. Boroſini, Eleonora, Sängerin, 1725. Brummer, Conrad, Viol. 1760—68. Brunner, Franz Anton, Viol., auch Repetitor, 1747—78. Bullmann, Joh. Reinhard, Viol., 1725.

Cannabich, Chriſtian, 1744 Scholar bei der Hofmuſik, Viol. 1747—58, Konzertmeiſter 1759—78. Cannabich, Martin Friedr., Fl., Ob., 1725—58. Cannabich, Mathias, Fl. (1744 Scholar bei der Hofmuſik), 1757—73. Carnoli, Peter Paul, Tenoriſt, 1756(1752)—78. Caſelli, Vincenz, Altiſt, 1761—70. Coraucci, Joh. Bapt., 1760 penſ., Altiſt, 1747—78. Frau Cramer, Angelique, Sängerin, 1771—75. Cramer, Jacob, Viol., 1747—70. Cramer, Wilh., Viol., 1757—76.

Daniels, Joh. Karl, Ob., 1725. Danner, Chriſtian, Viol., 1770—78. Danner, Joh. Georg., Viol., zugleich muſikal. Exerzitienmeiſter beim Oberſtallmeiſterſtab, 1754—78. Danzi, Franziska, Sängerin, verh. Lebrun, 1772—78. Danzi, Innocenz, Cell., 1754—78. Danzi, Joh. jun., Viol., 1773—78. Dimmler,

Franz Anton, Horn., 1767—78. Dimmler, jun. Josef, Horn., 1770—78. Dittel, Anton, Horn., 1763—64. Dönninger, Anton, Br. 1723. Dourang, Lauteniſt, 1745. Durnel, Joh. Wilh., Viol. u. Tanzmeiſter, 1747—52. Durnel, Philipp, Viol. u. Tanzmeiſter, 1723. Duſſart, Marianne, Sängerin, 1747—55.

Eberle, Franz Eberhard, Ob., 1771. Eggmann, Chriſtian Chriſtof, Org., 1723—34. Eck, Georg, Horn., 1766—78. Eck, Joh. Friedr., Viol., 1778. Eytner, Cell., 1747—1754, † 1754. Eytner, Anton, Cell., 1762—63.

Falgara, Sigism., Viol., 1778. Filz, Anton, Cell., 1754—1760, † 1760. Findeis, Joh. Nicl., Ob., 1723—45. Finger, Gottfr., Konzertmeiſter, 1717—23. Fiſcher, Franz, Viol., Br., 1723—34. Fiſcher, Joſef, Viol., 1723—34. Fiſcher, Ludwig, Baſſiſt, 1772—78. Fränzl, Ferdinand, Br. u. Obertrompeter, 1747—78. Fränzl, Ignaz, Viol., 1747—73, Konzertmeiſter, 1774—78. Friedel, Friedr., Trompeter, 1763 ff. Friedel, Gerhard, Tromp. 1773/4. Friedel, Jacob, Viol. 1745—1758. Friedel, Johann Franz, Trompeter, 1759, 1774. Friedel, Joſef, Cell. u. Cbß. 1764—78. Friedel, Wilh., Cell., 1743—63. Fürſt, Johannes, Cell., 1747—78.

Gagi, Angelo, Viol., 1745—52. Frau Gagi, Sängerin, 1734—45. Galetti, Philipp, Altiſt, 1745—78, 1767 penſ. Geiger, Joh. Bapt., Viol., 1776—78. Giardini, Joſef, Baſſiſt, 1752—78. Giorgetti, Silvio, Sopraniſt, 1766—78. Götz, Br., 1747—58. Götz, Ferd., Viol., 1757—63. Greber, Jacob, Kapellmeiſter, 1719—23. Grua, Karl Peter, Kapellmeiſter, 1718, 1734—73 († 1773). Grua, Paul, Org., 1723. Grua, Peter, Viol., 1763—78. Grüber, Ignaz, Viol., 1723.

Haffner, Georg, Fl., 1778. Halsegger, Jacob, Cb., 1723—45, † 1745. Hampel, Joh., Klar., 1759—63. Hampel, Paul Joſef, Viol., 1778. Hampel, Thaddäus, Klar., Br., 1764—78. Hartig, Franz Chriſtoph, Tenoriſt, 1774—78. Frau Hartmuthin, Roſa, Sängerin, 1773—78. Haſenreuter, Joh. Leonhard, Horn., 1734. Hein, Chriſtian, Viol., 1723—34. Mlle. Heroux, Magdalena, Sängerin, 1770—76. Heroux, Nicolaus, Viol., 1757—69. Heroux, jun., Viol., 1775—76. Hertel, Joh. Georg, Horn, 1734. Heymann, Gerhard, Viol., auch Trompeter, 1745—58. Hieber, Joh. Wilh., Ob., 1771—78. Hindenlang, Chriſtian, Horn., 1723—52. Holzbauer, Ignaz, Kapellmeiſter, 1752—78, † 1783. Holzbauer, Sebaſtian, Fag. 1734—78, („entwichen" 1770, fehlt 1771). Holzbauer, Swibert, Fag., 1723—34. Höniſch, Georg Anton, Cbß., 1745—53, † 1753.

Knabi, Joh. Franz, Ob., 1723—34. Krebsbach, Johann, Baſſiſt, 1723—52. Krieger, Leopold, Tenoriſt (Canonicus zu St. Peter in Neuburg), 1760—67. Krieger, Franz, Br., 1723.

Lang, Franz, Horn., 1763—78. Lang, Martin, Horn., 1767—78. Lasinsky, Joſef, Sopraniſt, 1723. Lebrun, Alexander, Ob., 1747—70. Lebrun, Ludwig Aug., Ob., 1764—78. Lederer, Joh. Heinr., Fag., 1745—52. Legrand, Touſſaint, Viol., 1762—64. Lena, Mariano, Sopraniſt, ſeit 1764 Direktor der Oper, 1734—78. Lerch, Nicolaus, Fl., Ob., 1723—58. Lerchin, Eliſabeth, Sängerin, 1734. Lutz, Franz Anton, Baſſiſt, 1734—1777.

Marconi, Aloys (Ludwig), Cbß., 1769—78. Marderer, Cell., 1745. Marxfelder, Anton, Org., 1745—78. Matuska, Joh., Horn., 1757 Viol., 1745—70. Mayer, Arnold, Viol., 1760—63. Mayer, Joh. Paul, Viol., 1745—60, † 1765. Metzger, Georg, Fl., 1763—78. Meyer, Joh. Kaspar, Ob. 1723. Meyer, Joh. Paul, Baſſiſt, 1723. Mori, Alexander, Sopraniſt, 1723—34. Mucciolo, Vincenz, Altiſt, 1771—76. Muffat, Friedrich, Viol., 1723.

Nolda, Joh., Ob., 1725—34.

Offhuis, Karl, Viol., 1723—68, 1744 als Konzertmeister pensioniert. Otto, Daniel, Horn., 1723—34.

Pallandini, Josef, Cell., 1723. Palmerini, Joh. Bapt., Bassist, 1723. Pasi, Stefan, Altist, 1745—76, 1751 pens. Peroni, Karl, Cell., 1723—52. Pesarini, Enrico, Sopranist, 1745—75, 1767 pens., 1775 †. Poli, Angelo, Altist, 1734—69, 1767 pens.

Quallenberg, Michael, Klar., 1759—78.

Raaff, Anton, Tenorist, 1770—78. Ramm, Friedr., Ob., 1759—78. Reßler, Josef, Cell. u. Cbß., 1759—68, † 1768. Renter, Bertram, Bassist, 1723. Reyer, Phil. Ernst, Cbß., 1723—34. Richter, Franz Xaver, Bassist, 1747—69. Ritschel, Franz, Org., 1734—63. Ritschel, Georg Wenzel, Cbß., 1723—52. Ritschel, Georg, Viol. Cbß. (1757), 1757—78. Ritschel, Johannes, Viol., 1757—63, 1764—67 Vicekapellmeister. Ritter, Friedr. Ludw., Viol., 1773—78. Ritter, Georg Wenzel, Fag., 1764—78. Ritter, Georg, Viol., (Ob. 1757—59), 1757—78. Ritter, Heinr., Fag., 1747—71. Ritter, Jacob, Viol., 1759—63. Romanini, Karl, Thiorbist, 1723. Roncaglia, Franz, Sopranist, 1772—75.

Santorini, Lorenz, Tenorist, 1723—64. Saporosi, Philipp, Sopranist, 1756—78. Sarselli, Peter, Tenorist, 1767 pens., 1745—78. Frau Sarselli, Caroline, Sängerin, 1747—52. Sartori, Felix Anton, Viol., 1762—64. Sartori, Georg Ludw., Viol., seit 1749 Fl., 1747—78. Sartori, Maria Heinrich, Viol., 1769—73. Schäfer, Joh. Wendelin, Cbß., Fag., 1759—68. Schäfer, Org., 1773—77. Schönge, Gottfried, Viol. seit 1775, vorher Trompeter, 1763—78. Mlle. Schöpfer, Franziska, Sängerin 1755—62, (als Mad. Lehnin 1763—64). Schöpfer, Jacob, Tenorist, 1745—78. Schneider, Phil. Heinr., Viol., 1723. Schwartz, Anton, Cell., 1770—78. Schwarz, Wilh., Viol., 1747—67. Mlle. Scio, Eleonora, Sängerin, 1723—1764. Sepp, Karl jun., Viol., 1771—78. Sepp, Wilh., Viol., seit 1759 Bratschist, 1747—78. Sicardi, Philipp, Altist, 1723, 1734. Simon, Ludwig, Cell., 1767—78. Simon, Michael, Viol., 1771—78. Speeth, Valentin, Tromp., 1774/5. Speeth, Nicol., Tromp., 1763 ff. Stamitz, Anton, Viol. (fehlt 1769), 1764—70. Stamitz, Karl, Viol., 1762—70. Stamitz, Joh., Konzertmeister, 1743—57. Steidel, Josef, Fag., 1771—78. Mlle. Straßer, Barbara, Sängerin, verh. Fischer, 1772—78. Straßer, Franz, Viol., 1778. Strauß, Sigism., Viol, 1757—75. Stulick, Math. Nic., Viol., 1723. Swoboda, Georg, Horn., 1723—34.

Tausch, Franz Wilh., Klar., 1770—78. Tausch, Jakob, Klar., 1765—78. Thoma, Karl Peter, Viol., 1723—52, Toeschi, Alexander, Konzertmeister, 1742—58. Toeschi, Johann Baptist, Viol. 1755—73, Konzertmeister 1774—78. Toeschi, Karl Josef, Viol. 1752—58, Konzertmeister 1759—78. Frau Toeschi, Susanna, Sängerin, 1760—78, (als Susanna Mayer 1759). Tonarelli, Lorenz, Sopranist, 1753—66. Tuzeck, Joh., Tromp., 1763 ff.

Vernenil, Viol., 1771—75. Vogler, Georg Josef, 1777, 1778 zweiter Kapellmeister.

Weber, Fridolin, Bassist, 1765—78. Weiß, Joh. Jacob, Lautenist, 1723. Weiß, Joh. Sigism., Lautenist u. Konzertmeister, 1723. 1734—52. Frau Wendling, Dorothea, Sängerin, 1752—78. Frau Wendling-Sarselli, Elisabeth Augusta,

Sängerin, 1761—78, (bis 1764 als Mlle. Sarfelli). Wendling, Franz Anton, Viol., 1747—78. Wendling, Karl, Viol., 1766—78. Wendling, Joh. Baptiſt, Fl. 1747—78. Wilderer, Joh. Hugo, Kapellmeiſter, 1697—1723, (1696/97 kurf. Org.) Frau Winklerin, Sängerin, 1734. Winter, Peter, Cbß. 1770—78, ſeit 1775 Viol., (ſpäter Kapellmeiſter in München).

Zardt, Georg, 1758—78. Zinsheim, Math., Tenoriſt, 1723—34. Ziwini, Jakob, Horn, 1745—63. Ziwini, Joſef, Horn, 1747—78. Ziwini, Wenzel, Horn, 1752—69. Zonca, Joh. Bapt., Baſſiſt, 1763—78. Zuccarini, Angelus, Tenoriſt, 1723—34.

Personenverzeichnis.

(Enthält nur die Hinweise auf diejenigen Seiten, wo man über die Betreffenden nähere Angaben u. s. w. findet.)

Addison 295. 299
Adelung 252
Allegranti, Magdalena 237
Anfossi, Pasquale 155
Ansolon 68
Antoine 249
Antoine, Mad. 273 f.
d'Argental, Marquis 242

Babo, Johann Lambert 266. 273. 275
Bach, Joh. Christ. 112. 140 ff. 155. 162. 187. 218. 339
Basconi, Domenico 169. 203. 215. 218
Bassi, Domenico 146
Bassi, Giacinta 145
Baumann, Katharina 225
Baumgratz 84. 336
Bayer, Nicolaus 195
Beaumarchais 259
Beck, Heinr. 276
Beckers, Frh. von 242
Beger, Lorenz 34. 42 ff. 327
Behaim, Michel 10. 319
Beil, Joh. Dav. 276
Benda, Franz 219. 317
Benedetti, Giuseppe 229
Bernardi, Antonio 64. 66
Besozzi, (Oboist) 223
Bibiena, Alessandro 74. 79. 84. 102. 106. 177. 182. 336. 341
Bleckmann, Rosa siehe Gabrieli, Rosa.
Boccherini 142
Boek, Joh. Mich. 276
Bohrer, Anton 219
Bohrer, Franz 219
Bohrer, Joh. Philipp 219
Bohrer, Kaspar 219
Bohrer, Max 219
Bohrer, Peter 219
Borosini, Eleonora 77
Boudet, Marianne 226
Bouqueton 161. 248
Brandes, Minna 298
Brant, Jobst von 14. 19
Brenner, Friedrich 261
Brochard, Magdalena 221
Brown, Robert 27
Brunnian, Joh. Joseph 261
Brunner 203
Burney, Charles 149. 153. 165. 204. 206. 210. 213. 229. 237. 258

Cannabich, Christian 159 ff. 202. 206 f. 210 ff. 213. 218. 219. 222. 303 ff. 345
Cannabich, Karl 214
Cannabich, Mathias 211. 222

Cannabich, Martin Friedrich 80 f. 222
Cannabich, Rose 305
Carnoli, Pietro Paolo 231
Casselli, Vincenzo 229
Caux, de Cappeval 241
Cavaletti, Carlo 145
Chabannes, Rochon de 249. 275
Chaussée, Nivelle de la 275
Chelleri, Fortunato 181. 335
Colba, Wolf Ernst 22
Colini, Cosmo 101. 240. 242. 248
Colla, Giuseppe 134
Collé 251. 263
Conti, Ignaz 183
Coraucci, Giov. Batt. 229
Corcel 64
Corelli 70
Corneille 247
Cramer, Franz 218
Cramer, Jakob 217 f.
Cramer, Johann 218
Cramer, Joh. Bapt. 218
Cramer, Wilhelm 218
Croix, Adrian de la 33
Cronegk 261
Czarth siehe Hardt.

Dalberg, Franz von 199
Dalberg, Johann von 16 f.
Dalberg, Wolfg. Heribert 100. 252 f. 256. 266 f. 274 ff. 313 ff.
Danner, Christian 203. 220
Danner, Joh. Georg 220
Danzi, Franz 191. 221. 223. 226
Danzi-Lebrun, Franziska 153. 202. 221. 223. 237 f. 285
Danzi, Innocenz 202. 220 ff.
Danzi, Johann 215
Danzi, Margaretha 221
Deller, Florian 167. 215
De Jean 312
Denesle 247
Desbillons, Franz Joseph Terasse 243
Dimmler, Anton 225
Dimmler, Franz Anton 225
Dimmler, Gerhard 218
Dimmler, Joseph 225
Dröttlin, Johann 22. 325
Druel, Joh. Wilh. 159. 216
Dussart, Marianne 237

Eberstein, von 199. 245
Eck, Franz 220
Eck, Georg 202. 219
Eck, Joh. Friedrich 220
Eckert (Sprachmeister) 275
Eckhoff 266 ff.
Egel, August 178
Elliot, von 244
Einberger, J. 191
Engelmann, Christian 21 f. 324
Epp, Friedrich 233
Eytner 221

Fabri, Antonio 64
Fabricius (Hofprediger) 29. 331
Fegeio, Polisseno 149 f.
Felici 171
Filidoro 59
Filz, Anton 221
Finger, Gottfried 74 f. 78 f.
Fischer, Joseph 234
Fischer, Josepha 234
Fischer, Louise 234
Fischer, Ludwig 197. 230. 233 f. 347
Fischer, Therese 234
Fischer, (Oboist) 223
Fladt, Anton 224
Floris, Paul de 82. 159
Fordice, Lord 213
Forster, Georg 13 f.
Fossense, Marquis de 84 f.
Frank, Pater 271
Fränzl, Ferdinand 216 f.
Fränzl, Ignaz 171. 202. 216 f. 313 f.
Fréron 243
Friedel, Friedrich 219
Friedel, Gerhard 219
Friedel, Jakob 219
Friedel, Joh. Franz 219
Friedel, Joseph 219
Friedel, Wilhelm 219
Förster, Johann, Gottl. 260
Fürst, Johannes 221
Fürst, Mlle. 298
Fuchs, (Bibliothekar) 27
Fux, Joh. Jos. 122. 339

Gabrieli-Bleckmann, Rosa 90. 202. 235
Gagi, Angelo 80. 215
Gagi, Mad. 80
Galetti, Filippo 203. 229
Galuppi, Baldassare 114. 118. 149 f. 152. 230
Gamera, de 141
Gardel 89. 159
Garzia, Fr. X. 150
Gasmann, Florian 153
Gasparino, Francesco 66
Gaß, Michael 18
Gazzaniga, Giuf. 155
Geiger, Joh. Bapt. 217
Gemmingen, Otto von 256. 275. 316
Ghelen, Joh. Leop. von 88
Giardini, Giuseppe 202. 234
Giorgetti, Silvio 202. 229
Girish, John Michel 27. 327
Gluck, Chr. W. v. 150. 316 ff.
Goethe, Joh. Wolfg. v. 254 ff. 265. 278. 296
Götz, Joh. Mich. 152. 285
Graun, K. H. 185
Greber, Jakob 75. 78
Gretry, A. E. M. 156 f. 229. 258
Großmann, Friedr. 271
Grua, Franz Paul 80. 203
Grua, Karl Peter 80. 88. 102. 108. 181. 183 f. 202. 335
Grua, Peter 203. 215
Gruber 69
Gryphius, Andreas 27
Guarini, G. B. 26
Guglielmi 155

Häfelin 232
Händel, Georg 187 f.
Hampel, Johannes 224
Hampel, Thaddäus 224
d'Harold 244
Hartig, Franz 233. 302
Haffe, Joh. Adolf 116. 129. 181. 184 ff. 190
Hausleib, Lorenz 22 f. 325
Haydn, Joseph 207
Heinichen, Johann David 74
Heinse 99 f. 124. 227. 236
Hennius, Ägidius 47 f.
Herter 273
Herour, Magdalena 237
Herour, Nicolaus 216
Heymann 170
Hiller, Joh. Adam 277
Hindenlang, Christian 204
Holzbauer, Ignaz 80. 121 ff. 135. 138 f. 143. 148. 155. 170. 181. 184 ff. 201 f. 207. 237. 248. 259. 269. 281. 283 ff. 305. 313 f. 317 f. 338. 354. 356 ff.
Holzbauer, Rosalie 123. 125. 235
Holzbauer, Sebastian 225
Holzbauer, Swibertus 225
Hompesch, Franz Karl von 267 ff. 285. 295. 301. 351.
Huck, Anton 265. 274

Jacobi, Fried. Heinr. 253. 255. 296. 301
Janeschky, Christian 28. 329
Janson, Christian 15. 321
Iffland 96. 250. 252. 276
Igen, Hans 22
d'Inzeo, Alessandro 170
Jomelli, Nicolo 116 ff. 121. 131. 134. 212. 230
Jonson, Ben 27
Inna-Stilling 252

Karschin, Anna Louise 252
Keck, Alexander 197
Keller, Johann Andreas 31 f.
Keyßler 228
Klein, Anton von 96. 101 f. 251 ff. 258 f. 281 ff. 317. 356
Klopstock, F. G. 213. 252 ff.
Knöfel, Johann 20
Kobell, (Maler) 254
König, Eva 253
Kraft, Georg 59 f. 64. 67. 69
Kraus, Johann Ulrich 41
Kreutzer, Rudolf 211. 219
Kurz, Felix von 262. 352

Lang, Franz 225 f.
Lang, Franz Xaver 226
Lang, Josefine 226

Lang, Katharina 225
Lang, Margaretha 226
Lang, Martin 225 f.
Lang, Theobald 226
La Roche, Sophie 131 f. 252. 296. 300
Lauchery, Etienne 159 ff. 248. 303. 307
La Vaſſy 244
Lebauld, C. E. 249. 342. 350
Lebrun, Alexander 170. 203. 222
Lebrun, Franziska ſiehe Danzi, Franziska.
Lebrun, Ludwig Auguſt 221 ff. 287
Lebrun, Roſine 223
Lebrun, Sophie 223
Le Grand, Touſſaint 159. 216
Lemlin, Lorenz 13 f.
Lena, Mariano 80. 200. 202. 229. 346
Le Noble 247
Leodegarius 12 f. 321
Leodius, Hubertus Thomas 16
Leonhard, Friedrich 294
Lerchin, Eliſabeth 80
Leſſing, Gotth. Ephr. 192. 252 f. 255 f. 266 ff. 270 ff. 298
Lindpaintner, P. J. v. 116
Lipowsky 216. 218. 224. 236
Lorenz, Gottlieb Friedrich 269 f. 273
Lucä, Friedrich 30 f.
Lully, G. B. 56

Maillot de la Treille, Nicolaus 243
Majo, Giov. Franzesco 135 ff.
Marchand, Theobald 156. 168. 205. 221. 233. 258. 265 f. 273 f. 352
Marche, Louis de la 33
Mareth, de la 244
Martini, Padre 190
Marxfelder, Anton 195
Maſſijs, Quentin 62 f.
Mayer (Hofgerichtsrat) 275
Megel, Daniel 17
Meſſa, Cav. 74
Metaſtaſio 80. 108 ff. 126 ff. 135. 138 f. 175. 184. 186. 259. 282
Meyerbeer, Giacomo 189. 191
Minati, Niccolo 49 f. 57. 332
Molière 247. 261
Molk, Joh. Friedrich 246. 260
Moralt, Joh. Bapt. 217
Moratelli, Sebaſtiano 49. 57 ff.
Mori, Alexander 69. 204
Morret, Hans 22
Mozart, Leopold 304 ff.
Mozart, Wolfg. Amad. 114. 141. 147. 176. 186 f. 189. 195 f. 205 f. 209. 211. 216. 222. 224. 230. 232 f. 236 f. 266. 280. 283. 296 f. 304
Mucciolo, Vincenzo 229
Müller, Friedrich 252. 254. 256 f. 267 f. 271
Müller, J. H. F. 85. 268 ff.

Nicolai, Fr. 208. 345
Noverre, Jean George 163. 215

Oberndorff, von, Miniſter 271. 341
Ochſenkhün, Sebaſtian 19
Offhuis, Carl 81. 215
Othmayr, Kaspar 14 f. 19

Paeſiello, Giov. 156
Pagnozzi, Joſeph Maria von 200. 245
Pallavicino, Giovanni Domenico 66
Pallavicini, Stephano 69
Paſi, Stefano 203. 229
Pasquini, Clandio 88. 183
Pelletier 32. 44
Pereni 145
Pergoleſe, G. B. 144 f.
Peri 55
Peroni, Carl 220
Peſarini, Enrico 229
Picard, Colin 64. 67
Piccini, Nicolo 139. 147. 151. 152. 154 f. 164
Pigage, Nicolaus von 105 f. 246
Pixis, Friedr. Wilh. 217
Pizzi 184
Pöllnitz, von 53. 72
Porſch, Arnold Heinrich 261
Porta, Ludovicus 32 f. 331
Portia, Nicolaus von 200. 269. 273

Quaglio, Johann Maria 175
Quaglio, Joſeph 175
Quaglio, Julius 175

Quaglio, Lorenzo 164. 173 ff. 177. 201. 266. 340
Quaglio, Martin 174
Quallenberg, Michael 224. 346

Raaff, Anton 112. 139. 141. 202. 230 ff. 291. 311. 346 f.
Racine 247
Ramm, Friedrich 206. 222. 224. 287. 307 f.
Rapparini, Giorgio Maria 57 ff. 64 f. 69. 74 f.
Recordia, Rutgerus Eugenius von 80
Regnard 247
Reuchlin, Johann 16 f. 321 ff.
Reumann, Joh. Ephraim 196
Rey 248
Ricci, Torquato 69
Richter, Franz Xaver 181. 183. 234. 347
Rinuccini 55
Risbeck, Kaspar 99
Ritschel, Franz 216
Ritschel, Georg 216
Ritschel, Georg Wenzel 216
Ritschel, Johann 181. 186. 203. 216
Ritter, Friedrich Ludwig 225
Ritter, Georg 225
Ritter, Georg Wenzel 224 f.
Ritter, Heinrich 224
Ritter, Jakob 225
Ritter, Karl 225
Ritter, Peter 135. 191. 225
Roccaforte, Gaetano 118
Rodier 60
Roncaglia, Franzesco 229

Sacchini, Antonio 114. 151. 153 f. 239
Sales, Pompeo 181. 185
Salieri, Antonio 142. 155. 164. 238
Santorini, Lorenzo 76. 80 f. 90. 183. 202. 204. 231
Saparosi, Filippo 229
Sarselli, Carolina 237
Sarselli, Elisab. Aug. siehe Wendling Elisabeth Auguste
Sarselli, Pietro 202. 231. 237
Sarti 150
Savioli, Louis Aurèle von 200. 306 f. 343
Scarlatti, Alessandro 56
Sceau, Joseph Anton von 200. 3 0. 313 ff. 354 f.
Schadäus, Abraham 20
Scheefer, Josefa 294
Scheibe, Joh. Ad. 228
Schenck, Johann 69
Schenk, Stefan 118. 174. 177
Schiller, Friedr. von 252. 255. 294. 318
Schlick, Arnold 11 f.
Schmid, Thomas 18
Schöpfer, Franziska 237
Schorus, Anton 18
Schreiber (Org.) 32
Schubart, Christian Friedr. Daniel 54. 100. 105 f. 107. 124. 133. 187. 193 ff. 206. 209 ff. 220. 222 ff. 227 f. 231 f. 235 f. 238 ff. 250. 254 ff. 258. 265. 267. 280 f. 283
Schuch, Franz 261
Schwan, Ch. F. 156. 193. 201. 251 f. 257 f. 263. 267. 270 f. 275
Schwarz, Anton 221
Schwarz J. Chr. 241
Schweinichen, Hans von 19 f.
Schweitzer, Anton 139. 143. 197. 256. 259. 277 ff. 295 ff. 316 ff. 353
Scio, Eleonora 77. 80
Scio, Sebastianus 82. 89. 159
Sebastiani 156. 262 ff. 352
Secchi, (Oboist) 223
Seedorf, Franz 96
Sepp 221
Serrarius, (Hofkammerrat) 307
Seyler, Abel 205. 271 f. 274 f. 276. 352
Shakespeare, William 275
Sillani, Gervasio 146
Simon, Ludwig 221
Spencer, John 27
Spohr 220
Stadler 311
Stamitz, Anton 211
Stamitz, Franziska 225
Stamitz, Joh. Karl 80. 207. 209 f. 219. 225
Stamitz, Karl 210. 218
Stechan, Franz Wolfgang von 77
Stengel, Joh. Georg von 252

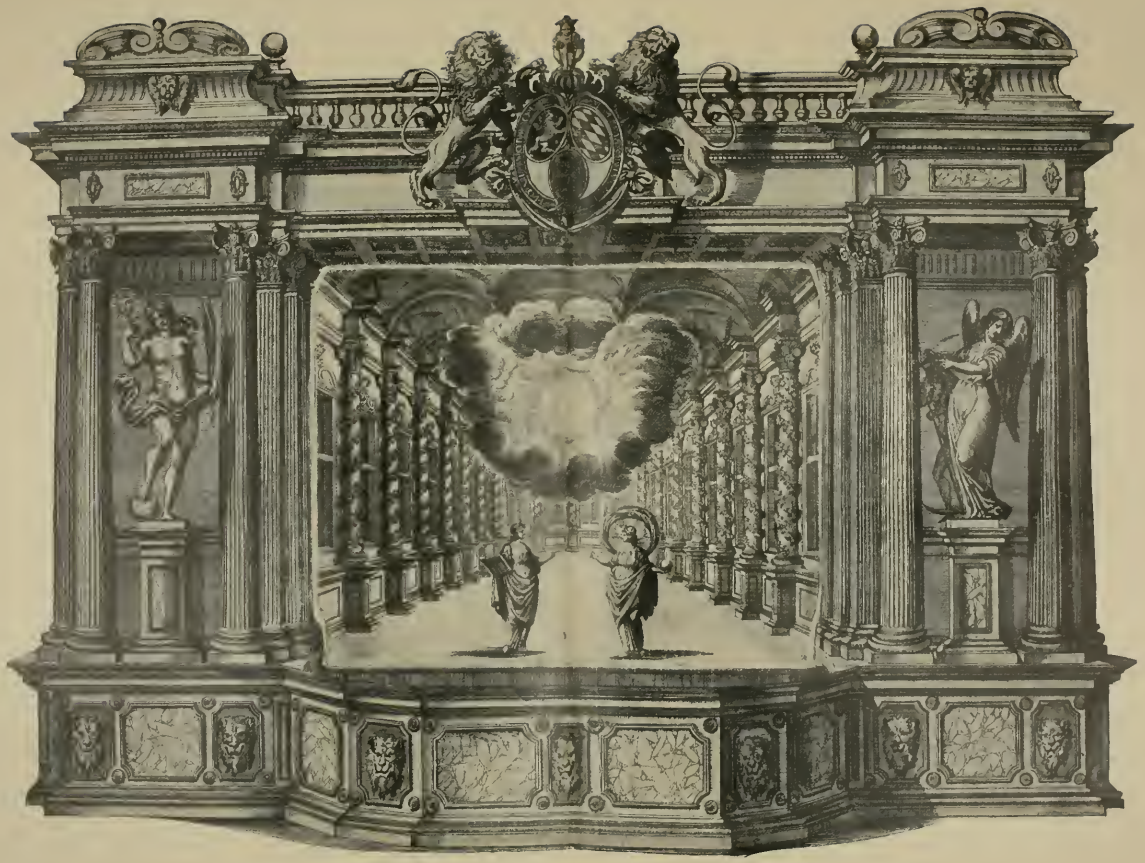
Stengel, Stefan von 179. 251 ff. 267 271. 314. 351
Stolberg 255
Straßer, Anton 237
Straßer, Barbara 234. 237. 302
Streicher, Andreas 223
Stricker, August 74 f.
Sulzer 139. 185
Sust, Johannes 11. 320

Tassoni, Alessandro 142
Tausch, Franz 224
Tausch, Jakob 224
Tausch, Joseph 224
Tilly, Johann 262
Toesca della Castellamonte, Karl Theodor 215
Toeschi, Alessandro 89. 159 ff. 214
Toeschi, Johann Baptist 171. 213 ff.
Toeschi, Karl Joseph 162. 164. 207. 210. 213 ff.
Toeschi, Susanna 215. 237
Tonarelli, Lorenzo 202. 229
Toscani 274. 298
Traetta, Tom. 134. 161
Traitteur, Theod. v. 336

Valotti, Padre 190
Verazi, Mattia 117. 128. 131 f. 134. 141. 156. 184 f. 202. 233
Verazi, J. P. 131. 191
Vermale, de 115
Verneuil 216
Verschaffelt 255
Vieregg, Matthäus von 199. 245
Vogler, Georg Joseph 140. 188 ff. 221. 258. 275. 313 f. 316. 343
Voltaire 240 ff. 247 f. 261. 350

Wagenseil, Georg Christoph 181. 184.
Wagner, Richard 318
Weber, Aloysia 206. 238. 307 ff.
Weber, Bernhard Anselm 190
Weber, Constanze 308. 310
Weber, Franz Anton 308
Weber, Fridolin 198. 202. 235. 307 ff.
Weber, Josefa 308
Weber, Karl Maria von 189. 191. 195. 198. 235. 308
Weber, Sophie 308
Weiß, Johann Jacob 80
Weiß, Johann Sigismund 80. 204
Weiße, Chr. Fr. 154
Wendling, Augusta 236
Wendling, Dorothea 118. 135. 202. 222. 225. 235 f. 237
Wendling, Elisabeth Auguste 236 f.
Wendling, Franz Anton 205. 222. 237.
Wendling, Joh. Baptist 202. 206. 222. 304. 307 f.
Wieland, Chr. W. 197. 236. 254. 256. 259. 273. 275. 277 ff. 295 ff. 353
Wilderer, Hugo 64. 67 ff. 77 f. 182. 334
Winklerin 80
Winter, Peter 189. 191. 220. 313

Zachariä, J. Fr. W. 251
Zardt, Georg 219
Zierler, Stefan 14 f. 19
Zonca, Giov. Battista 202. 234
Zonca, Giuseppe 234
Zuccarini, Franz 225. 273 f.
Zuccarini, Karl 115. 183.



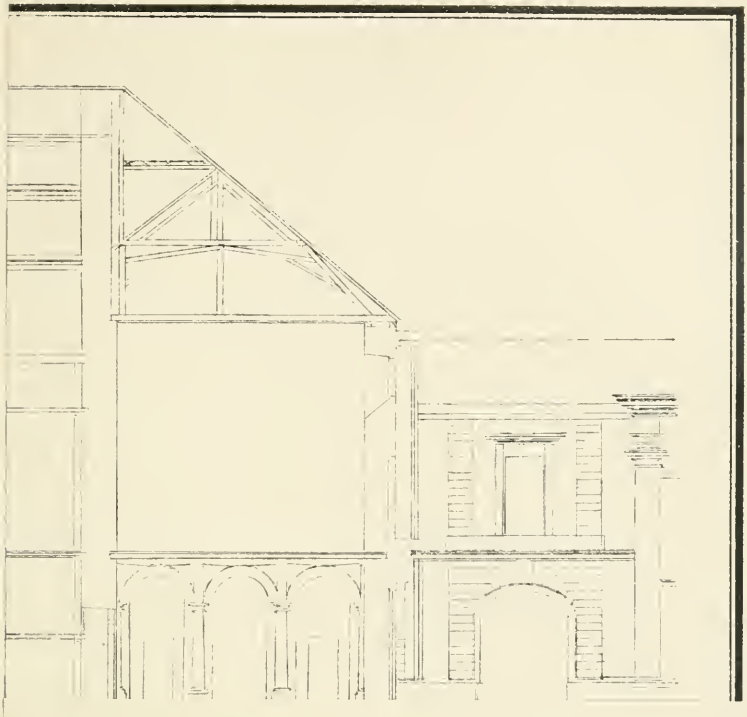
Theater im Heidelberger Schloss

(Erste Scene aus dem Begerschen Stück „Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit" 1684, nach einem Stich von Joh. Ulr. Kraus)

Das Natur-Theater im Schwetzinger Schlossgarten

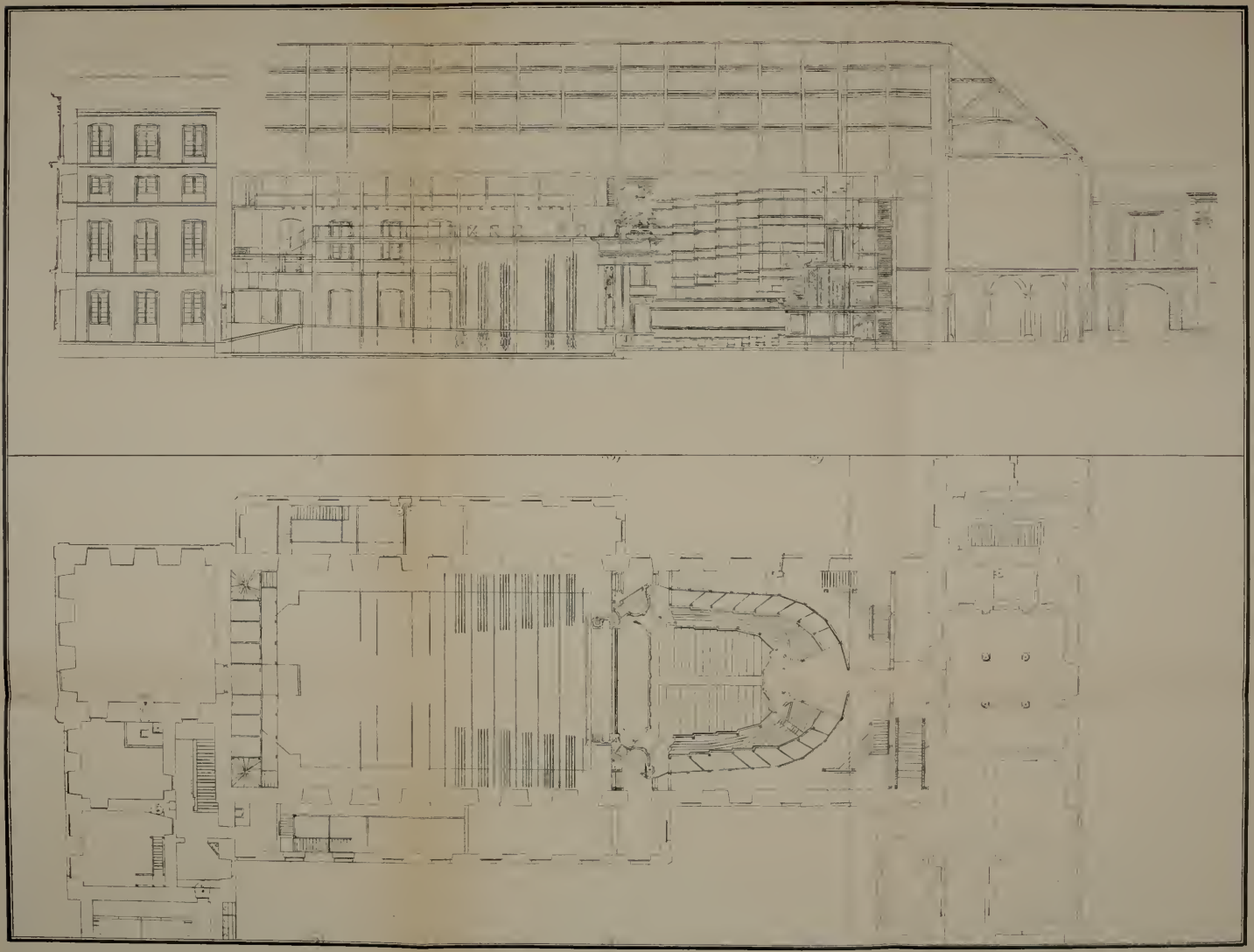
(Nach einem Stich von Eg. Verhelst)

t (795)



Grundriss und Aufriss

***des kurf. Opernhauses im linken Schlossflügel** (abgebrannt 1795)*



ML
1729.8
.F3 W3

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.

50m-10,'65(F7824s8)9482

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 629 789 9